Los Grandes Directores

HAROLD C. SCHONBERG

la música y los músicos

Harold C. Schonberg, autor de *Los grandes compositores, Los virtuosos* y *Los grandes pianistas*, escribe esta obra, que es esencialmente un estudio del estilo, un intento de exponer en un proceso continuo, las actitudes y las técnicas musicales de los grandes directores de orquesta, tales como Bach, Händel, Salomon, Koussevitzky, Mendelssohn, Mitropoulos, Furtwängler, Klemperer, Toscanini, Barzin, Berlioz, Bernstein, entre otros.

Las cartas, las críticas, las conversaciones, los análisis, las biografías, las anécdotas, todo eso aporta elementos que contribuyen a conformar un juicio exacto del director y del lugar que ocupa en la historia.

En *Los grandes directores*, en general, se analizan únicamente aquellos que han originado una influencia permanente en el arte, concentrando su atención en lo que cada uno representó y en aquellos detalles de su vida que ayudan a explicar su obra.

X ANIVERS
epubli
96

Harold C. Schonberg

Los grandes directores

La música y los músicos

ePub r1.0
Titivillus 29.09.2024

Título original: *The Great Conductors*
Harold C. Schonberg, 1967
Traducción: Aníbal Leal Fernández
Revisor musical: Horacio Velázquez

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

Por muchas razones, dedicado a
«The New York Times»

Prefacio

Esta obra es esencialmente un estudio del estilo, un intento de exponer, en un proceso continuo, las actitudes y las técnicas musicales de los grandes directores. Muy poco se ha escrito acerca de este tema fascinante y de suma importancia. En general, he repetido el estilo de mi obra anterior, *Los grandes pianistas*. Cuando comencé la investigación, descubrí sorprendido que la información disponible acerca de los directores y la dirección era más reducida que la que había con referencia a los pianistas y la ejecución del piano. Más aún, la fuente estándar, *Geschichte des Dirigierens*, de Georg Schünemann, fue publicada hace mucho, en 1914, y nunca se tradujo. Por consiguiente, había que consagrar a la búsqueda en viejos libros, revistas y diarios un caudal de esfuerzo más considerable que el usual.

Las opiniones formuladas en las páginas siguientes no siempre representan conjeturas. Cuando los músicos comentan la figura de otros músicos, de todo ello surge un esquema global más o menos consecuente; y los grandes directores, desde Lully hasta los actuales, han sido analizados exhaustivamente por sus propios colegas. Cuanto más importante la figura, más considerable la proporción de datos que es posible exhumar acerca de ella. ¡Las cartas, las críticas, las conversaciones, los análisis, la biografía, las anécdotas; todo eso puede ser filtrado para llegar a la conclusión que, de ello estoy seguro, aporta un juicio exacto del director y del lugar que ocupa en la historia! Cuando más grande el director, más original y personal, más profundo es el influjo que tuvo sobre sus contemporáneos. Este tipo de influencia puede describirse con relativa facilidad, pues la originalidad siempre suscita admiración (o, a veces, envidia), y ella a su vez determina una serie de trabajos escritos que intentan evaluar (en términos favorables o negativos) y explicar dicha

originalidad. Cuando uno repasa la literatura relacionada con cualquiera de los grandes directores, es sorprendente la consecuencia de los pensamientos de una época respecto a esa figura. Incluso las críticas adversas —más aún, con mucha frecuencia *especialmente* las críticas adversas— son valiosísimas para determinar la posición de un hombre en la historia. El ataque de Davison a Wagner en 1855 vino a demostrar, con más fuerza que la mayoría de las fuentes, el poder de la dirección de Wagner y su capacidad para irritar a las mentes conservadoras. Sí, los rasgos esenciales de los grandes directores deben ser revividos con exactitud. Richter *era* un hombre impasible; Bülow era amanerado; Nikisch *tenía* un poder hipnótico; Mendelssohn *era* rápido; Mahler *era* intenso.

Es necesario abordar cautelosamente el legado de las primeras grabaciones orquestales. Si bien el fonógrafo, desde el principio, se mostró benigno con la voz humana, e incluso, si la más antigua grabación pianística puede reproducirse con sorprendente éxito mediante los instrumentos modernos, solo a partir de 1925 y de la aparición de las grabaciones eléctricas fue posible escuchar a una orquesta y a su director y tener cierta idea de lo que representaban realmente. Los directores que producían registros acústicos debían arreglarse con un grupo considerablemente reducido que trabajaba en condiciones que parecían de «alta comedia». *La Inconclusa* de Schubert fue grabada con una orquesta que tenía solo seis violines y dos violas; no había contrabajos ni timbales. Herbert Ridout, jefe de publicidad de la Columbia Record Company de Inglaterra en los primeros tiempos, ha descrito algunas de estas técnicas: «Los cornos franceses, como tenían que orientar los pabellones de sus instrumentos hacia la trompa grabadora, le daban la espalda y se les suministraban espejos que les permitían ver al director. La tuba se situaba atrás, separada del corno, y el pabellón apartado de él; también este músico usaba un espejo. El bombo nunca entraba en una sala de grabación». Es evidente que estas condiciones no favorecían a la música, y mucho menos el realismo, y por eso mismo fue mejor que la mayoría de las tempranas grabaciones orquestales estuviesen consagradas al material ligero. Solo a partir de mediados de los años 20 las orquestas comenzaron a obtener resultados dignos de confianza.

Pese a todo, algo puede deducirse del trabajo del director en las grabaciones acústicas: sus tempos, sus fraseos, los ritmos y las acentuaciones. En el caso de Nikisch y unos pocos más, los discos acústicos son los únicos documentos sonoros que sobrevivieron, y por eso mismo su valor es extraordinario. Nikisch, por lo menos, nos dejó una sinfonía completa (la Quinta de Beethoven) y otras obras importantes. En ese sentido fue un caso único en su época.

Este libro es un estudio que inevitablemente debe aplicar un criterio selectivo, porque de lo contrario habría degenerado en una mera enunciación de nombres. En general, se analizan únicamente los directores que han originado una influencia permanente en el arte. La biografía es accesoria. Se concentra la atención en lo que el individuo representó, no en los detalles de su vida, salvo los que ayudan a explicar su obra. Las fechas de nacimiento y muerte de los directores mencionados en el texto aparecen en el índice.

Deseo reconocer especialmente dos obras muy valiosas para quien trabaje en el área de las primeras orquestas: *The Orchestra in the XVIII Century* y *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, de Adam Carse. He contraído una deuda de gratitud con Ward Botsford y el doctor A.F.R. Lawrence en vista del tiempo que, sin vacilar, me concedieron con el fin de que examinara sus espectaculares colecciones de las tempranas grabaciones orquestales. Henry Pleasants leyó el manuscrito y propuso muchas sugerencias constructivas. Henry Simón contribuyó con reminiscencias de su propia y larga vida en el campo de la música, e introdujo algunas hábiles modificaciones en el manuscrito. Eric Schaal puso a mi disposición su gran iconografía musical. Mi esposa Rosalyn consagró un gran esfuerzo a la lectura del texto, corrigió mis excesos y sacó del olvido muchas de las ilustraciones.

Harold C. Schonberg
Nueva York, 1967

1

EL GÉNERO

¡Oh! ser director, fundir a un centenar de hombres en un gigante sonoro, organizar los más deslumbrantes arabescos de sonidos, agitar una mano y lograr que las cuerdas resonantes desciendan a un murmullo, moverla otra vez y oír los bronces que estallan triunfales, levantar un dedo, y después otro y otro, y saber que cada miembro de la orquesta avanzará formando una oleada todavía más extática, elevarse uno mismo y durante un momento o cosa así, mantenerlo todo inmóvil, congelado, en el hueco de la mano, y después lanzar a todos al canto y el vuelo en una acometida final, con los címbalos que se entrechocan en cada uno de nuestros parpadeos, para elevar el grandioso Amén.

J. B. Priestley

¡Cuán orgullosos estáis de vuestro poder los directores! Cuando un

> hombre nuevo se enfrenta con la orquesta —según el modo de ascender los peldaños que llevan al estrado y abrir su partitura, antes incluso de que empuñe su batuta, sabemos si él es el amo o lo somos nosotros.
>
> Franz Strauss
> (padre de Richard,
> y famoso intérprete de corno)

Es un individuo de presencia imperiosa, dignidad infinita, memoria fabulosa, amplia experiencia, temperamento intenso y sabiduría serena. Se ha templado en el crisol pero todavía está fundido y refulge con fiera luz interior. Es muchas cosas: músico, administrador, ejecutivo, ministro, psicólogo, técnico, filósofo y a veces, colérico. Como muchos grandes hombres, su origen es humilde; como muchos grandes hombres que viven de cara al público, es instintivamente un actor. Por eso mismo es egoísta. Tiene que serlo. Si no posee una confianza infinita en sí mismo y en sus cualidades, no es nada.

Ante todo, es un jefe de hombres. Sus súbditos lo miran en busca de guía. Es simultáneamente una imagen del padre, el gran proveedor, la fuente de inspiración, el Maestro que lo sabe todo. Afirmar que es una gran fuerza moral tal vez no sea exagerado. Quizá es medio adivino; ciertamente, trabaja a la sombra de la divinidad (o así quiso hacérnoslo creer cierta escuela del idealismo romántico). Tiene que ser un hombre fuerte; y cuanto más fuerte, más afirman que es dictatorial las personas a quienes gobierna. Es suficiente que extienda la mano para que le obedezcan. No tolera oposición. Su voluntad, su palabra, su mirada misma son la ley. A veces se llama Wilhelm Furtwängler, y otras Arturo Toscanini, a veces es Fritz Reiner, Leonard Bernstein, Arthur Nikisch u Otto Klemperer. No importa. Sea cual fuere su nombre, se yergue frente a un grupo de músicos y los dirige. Está allí porque alguien tiene que representar el papel de la fuerza controladora. Alguien tiene que fijar el tempo, mantener el ritmo, cuidar de que se respeten la

coordinación apropiada y el equilibrio, y tratar de hacer de la partitura lo que el compositor vertió en ella. De su batuta, de la yema de sus dedos, de su psiquis misma fluye una suerte de sobrecarga eléctrica que conmueve a un centenar de *prima donnas* y las obliga a subordinar sus voluntades individuales a un esfuerzo colectivo. Sus oídos tienen un centenar, poco más o menos, de tentáculos invisibles, cada uno conectado, como si se tratase de un tablero, al subconsciente mismo de cada músico sometido a su mando. Si uno de esos hombres toca una frase defectuosa o una nota equivocada, el tentáculo en cuestión se retuerce. La cólera inmediata recae sobre el culpable.

Actúa sobre ese centenar de hombres, y obtiene su resultado de formas distintas. Los directores como Fritz Reiner y Arturo Toscanini instrumentaban el miedo. Una mirada malévola de esos ojos rasgados de Reiner, y los músicos se convertían en gimientes glóbulos de protoplasma. Bruno Walter tenía un método completamente distinto. Expresaba tanta desolación, tanto pesar y tan profunda desilusión, que los músicos estaban dispuestos a derrumbarse y llorar, y a jurar que no volverían a pecar. «Caballeros, *caballeros*», decía Walter, con un reproche semejante al de Cristo, «tocar el re en una cuerda abierta. ¿Qué diría Mozart?». Leonard Bernstein lo consigue con una camaradería vigorosa de buenos compañeros, algo parecido al entrenador de fútbol entre los jugadores. «Ahora, amigos, ataquemos juntos esa frase. Tratemos de que las cuerdas se ajusten exactamente al compás. ¿Listos? Uno y dos y…». En los ensayos Leopold Stokowski habla con voz monótona y se limita estrictamente al trabajo. «Tres compases antes del re en la bemol debe ser la natural, tóquenlo *mezzoforte* y aceleren poco a poco hasta el compás doble, listos, vamos, ahora todos juntos».

Con su orquesta el director convierte los símbolos musicales en sonidos significativos. Cada director lee de distinto modo los símbolos, para cada uno es un ser humano diferente. El niño pregunta: «¿Cómo de alto es alto?». «¿Cómo de rápido es rápido?». Para el director estas no son preguntas infantiles, ni mucho menos. ¿Cuán rápido *es* rápido? Cuando Mozart escribe «allegro», ¿significa al paso, al trote o al galope? Cada director tiene sus propias ideas. A lo sumo, puede atenerse a sus instintos, basados en años de

reflexión y estudio.

El director es, o debería ser, uno con su orquesta. Si posee el saber y la fuerza interior necesarios, puede someterla por completo a sus deseos. No puede obtener ese resultado de la noche a la mañana, a menos que el director sea un Nikisch o un Reiner. Es posible que pasen años antes de que cada uno armonice con las características del otro. Pero ante todo el director debe ser bueno. Generalmente una orquesta necesita unos quince minutos frente a un nuevo director para determinar si es un *poseur*, un falsario, un rutinario, un buen músico o un gran músico, una personalidad negativa o una personalidad vigorosa que *impondrá* sus ideas frente a cualquier género de oposición. Los músicos pueden probarlo de cien modos crueles, ignorando sus instrucciones, cuestionando su ritmo, incorporando notas equivocadas a la partitura, ejecutando las notas justas una octava más arriba o una octava más abajo, creando equilibrios falsos. Si el director los llama bruscamente a capítulo, le respetarán. Pero si los errores pasan inadvertidos, los músicos lo *saben*. Y después de perderle el respeto pueden convertir la vida en una tortura para el hombre que está frente a ellos. Cuentan la historia de un pobre infeliz, con más dinero que talento, que se presentó frente a una orquesta y procedió a enredar las cosas hasta el extremo que el percusionista descargó un sonoro golpe sobre el tambor y arrojó disgustado su palillo. El director miró alrededor. Sospechó que algo andaba mal. «¿Quién ha hecho eso?», preguntó. Se conocen casos en que un director ha podido comprar una orquesta con dinero; pero el dinero nunca le ha permitido conquistar el respeto de nadie.

Entre la orquesta y el director debe existir por lo menos comprensión y respeto mutuos. No amor; eso sería pedir demasiado. Los músicos tienden a ver en el director a un dictador (y a veces cruel o incluso sádico); el director tiende a ver en aquellos a un grupo de niños indisciplinados que amenazan convertirse en delincuentes juveniles. Es posible que ambos estén en lo cierto.

Hace años, un miembro de la Sinfónica de Boston estaba al borde de la muerte, y Serge Koussevitzky fue a visitarle. El músico, liberado de todas las responsabilidades terrenas, aprovechó la oportunidad para decir a Koussevitzky cuál era exactamente la opinión que merecía tanto a la orquesta como al propio moribundo.

Afirmó que Koussevitzky era un prepotente, un dictador, un tirano, un autócrata, y un canalla egoísta y desconsiderado. Formuladas estas opiniones, volvió a hundirse en la almohada, tranquilizado y dispuesto a morir feliz. Había alcanzado la meta de todos los músicos de orquesta. Koussevitzky se sintió sinceramente desconcertado. «Pero esa nunca fue mi intención», dijo. «Usted debería entenderlo. Soy para ustedes como el padre. Ustedes son mis hijos». Pero sucedió que el músico se vio en una situación difícil, porque después de todo no falleció. Regresó a la orquesta. Koussevitzky nunca le perdonó. Y además, las afirmaciones de Koussevitzky eran ciertas. En muchos y extraños sentidos el director es el padre, y los ejecutantes *son* sus hijos.

Para impartir sus instrucciones, el director generalmente utiliza una vara de madera ahusada, con mango de corcho, de diecisiete a treinta y siete centímetros de longitud, que pesa unos veinticinco gramos. Se denomina batuta, y el director la esgrime con ritmo severo. Algunos directores de antaño, por ejemplo, Richard Strauss o Karl Muck, permanecían de pie, inmóviles, y movían la punta de la batuta con minúsculos gestos. Pero Koussevitzky y Dimitri Mitropoulos, que ni siquiera usaban la batuta, se retorcían, se agitaban y alzaban; y con respecto a Furtwängler, su ritmo era la desesperación de los músicos la primera vez que le veían, tan inexplicable les parecía. Algunos directores, por ejemplo Bernstein o León Barzin, cortan el aire con una amplitud casi infinita, y mueven las caderas y las piernas al mismo tiempo que los brazos y los hombros. Este género de directores de hecho a veces se separa del suelo en una actitud de desafío directo a las leyes de la gravedad, y se elevan en el aire en un auténtico rapto de creación y participación física. Es lo que se ha denominado la escuela coreográfica de dirección; y refiriéndose a ella Igor Stravinsky en *The New York Review of Books* escribió algunos ácidos comentarios:

> La representación de la ejecución se ha desarrollado hasta tal extremo durante los últimos años que cuestiona a la propia música y pronto amenazará con remitirla a un lugar secundario. He visto representaciones (de una ejecución) tan trabajadas como una sonata, y preparadas con tanto cuidado como una fuga. El nuevo director, por ejemplo X, controla

> cada etapa de la operación tan minuciosamente como un plan de bienestar social de la cuna a la tumba, desde la primera aparición que rezuma exactamente la cantidad apropiada de mística artística, hasta las últimas reverencias exhaustas, que suman unas pocas docenas. No intentaré describir la representación que X presenta con la música misma, excepto para decir que sus rasgos más seductores son una crucifixión, los brazos extendidos inmóviles y las manos inertes en una pasión congelada; un movimiento hacia adelante de la pelvis coordinado con la cabeza echada hacia atrás, sirve para representar el clímax; y un movimiento del perfil, no hacia los primeros violines, sino sobrepasándolos, para llegar al público. La mayor parte del repertorio restante está formado por los usuales «movimientos expresivos» (las palabras que Lorenz usa para representar lo mismo en la etnología de los gansos), que reflejan la música, pero se ha prometido otra innovación antes de que el espectáculo llegue a Broadway, y de acuerdo con el rumor consistirá en mantener las manos inmóviles durante el contrapunto invertido. De todos modos, el momento culminante no está en ninguno de estos recursos sino en la representación después de la ejecución. Comienza con un cuadro de agonía calcado del «descenso de la Cruz». Los brazos inertes, las rodillas dobladas, la cabeza (con los cabellos hábilmente despeinados) inclinada hacia el suelo, y todo el cuerpo bañado en sudor (uno sospecha que es agua tibia, que brota de pulverizadores ocultos). El primer paso al descender del estrado apenas consigue disimular un tropiezo, pero pese a todo, él se las arregla para reaparecer cuarenta y seis veces. De todos modos, es una gran representación, y como publicidad puede verse superada únicamente por el avión que escribe palabras en el cielo. Esta representación incluso puede arrastrar a un músico.

Toscanini describía movimientos circulares, la mano izquierda apretada junto al corazón. Eugene Ormandy y Leopold Stokowski, sin batuta (aunque últimamente Ormandy comenzó otra vez a utilizar la batuta después de un período de casi treinta años), realizan movimientos de la muñeca y los dedos que consiguen que sus manos parezcan entidades inteligentes e incorpóreas. George Szell, con la batuta, tiene una claridad que es casi la de un libro de texto, y lo mismo puede decirse de Erich Leinsdorf. Klemperer marca el ritmo con un puño de un tamaño tal que intimidaría a un

campeón de peso pesado. Con respecto a las directoras, un músico sabe cuándo comienza la aceleración del ritmo porque es el momento en que ella empieza a mostrar su ropa interior.

Reiner manejaba con elegancia la batuta, sostenida entre el pulgar y el dedo índice, y describía minúsculos movimientos. Se afirma que uno de sus músicos, corto de vista y desesperado porque no podía ver las indicaciones de su maestro, fue al ensayo con un telescopio de bronce, y lo apuntó a la figura suprema que se alzaba ante él. Se dice también que Reiner, cuya visión era tan aguda como la de un halcón, que describe círculos en el aire antes de arrojarse sobre la presa, vio que le observaba a través del anteojo, y le despidió inmediatamente; pero la anécdota sin duda es apócrifa.

La mayor parte del trabajo se realiza en los ensayos. Allí, como lo observó cierta vez Reynaldo Hahn, se cargan las baterías. Algunos directores son notorios por el esfuerzo que consagran a los detalles de la interpretación durante los ensayos, y después, estimulados por el público (que para algunos intérpretes es un afrodisíaco), o porque sienten de distinto modo, o sencillamente porque olvidaron, proponen nuevos conceptos, nuevos ritmos, nuevos tempos a la orquesta en el concierto mismo. Esta actitud puede provocar una profunda incomodidad a los músicos de la orquesta, y sobre todo al solista. Pero, en general, lo que un director hace en el ensayo es lo que hace en el concierto, aunque en este último agrega gestos que divierten infinitamente y en secreto a la orquesta. En el caso de ciertos directores, una representación acompaña a la corbata blanca y el frac, y así incorporan nuevos significados al vocabulario del movimiento.

Si nada divierte más a una orquesta que el director decidido a masacrar al público más que a hacer música, nada le irrita tanto como un filósofo del ensayo. Algunos directores, sobre todo los alemanes o los de orientación germana, son conversadores y analistas. Todavía se afirma que Willem Mengelberg es el campeón supremo en este sentido, aunque en cierto momento se entendió que Otto Klemperer podía ser su rival. Se trata de una práctica peligrosa, y pocos salen indemnes de la misma. Cuanto mejor es la orquesta, mejores los músicos; cuanto mejores los músicos, más los irritan las conferencias.

Y así resonará por toda la eternidad la anécdota de Klemperer,

que mira al mundo desde su estatura de un metro noventa, y Bruno Labate, el redondo oboísta que mide quizá un metro cincuenta y cinco. Klemperer comenzó un ensayo de la Filarmónica de Nueva York con su exégesis de una sinfonía de Beethoven: su sentido, su simbolismo, su posición en el tiempo y el espacio, su *Zeitgeist* y la importancia que tenía aquí el *Zusammenspiel*. Pasaron los minutos hasta el momento histórico en que Labate se irguió cuan alto era e interrumpió groseramente: «Klemp, usted charla demasiado». Provocó un verdadero escándalo. La anécdota orquestal estándar acerca de este tipo de director muestra al maestro de conciertos interrumpiendo el discurso. «Mire», dice el maestro de conciertos, «limítese a decirnos si quiere que toquemos bajo o alto».

Los directores son personas pintorescas, y voluntariosas, y es natural que originen anécdotas. Hay anécdotas de Toscanini, anécdotas de Beecham, anécdotas de Koussevitzky, y en general de casi todos los hombres que empuñaron una batuta. Es posible que algunas sean ciertas. Generalmente responden a la invención de los especialistas en relaciones públicas; y así, la anécdota ingresa en el dominio público, en relación con este director o con aquel. *Tableau*: el director vocifera contra un intérprete, proyecta dudas sobre sus antepasados, lo humilla en presencia de la orquesta. «Váyase al infierno», rezonga el músico, recoge su instrumento y sale. El director casi cede al oír estas palabras, pero después recobra la firmeza. «Es demasiado tarde para disculparse». Es una excelente anécdota, y la relatan acerca de Toscanini, Koussevitzky, y probablemente puede remontarse a Homero, del mismo modo que la famosa pregunta del tenor en *Lohengrin* —«¿Cuándo parte el próximo cisne?»— puede remontarse a un período muy anterior a Melchior y Slezak. En realidad, es posible remontarla a Tichatschek, el primer tenor wagneriano importante.

Una cosa que los directores pueden prever es la saludable esperanza estadística de practicar su arte muchos años. Hay algo en esta práctica —¿el ejercicio constante?, ¿el triunfo de la voluntad?, ¿la posibilidad de volcar las agresiones sobre una orquesta cautiva?— que parece crear una atmósfera saludable y vigorizadora. Toscanini, Fierre Monteux, Bruno Walter, Tullio Serafín, Carl Schuricht, sir Thomas Beecham, Stokowski, Ernest Ansermet, Klemperer —todos se mostraron o se muestran (cuando escribimos

esto) activos pasados los ochenta años—, y a juicio de muchos son mejores que nunca. Sin embargo, se sometieron a un régimen y a una disciplina terribles. La tarea de un director, como la de un músico cualquiera, en esencia es bastante complicada, pero él tiene responsabilidades especiales que acentúan todavía más su tensión mental y física. Además de presidir a algunos ejecutantes de cinco partituras (muchos de los cuales están convencidos de que deberían desempeñar una función mejor) y de soldarlos en un instrumento de precisión, el director debe tocar bien varios instrumentos y poseer ciertos conocimientos prácticos de todos los instrumentos de la orquesta; debe ser capaz de leer las entradas de una partitura completa con la misma facilidad con que un contable lee las entradas en un libro de su especialidad. Mientras lee una partitura, tiene que asimilar su estructura y su sentido, decidir lo que el compositor deseaba y después inducir a sus hombres a reflejar esa visión; debe haber almacenado en su mente, preparadas para usarlas de un instante al siguiente, todas las obras estándar del repertorio y además muchas otras que no lo son. Debe poseer la técnica y la memoria para poder analizar y asimilar una nueva obra contemporánea; necesita tener el tipo de oído que sabe identificar una nota falsa en una gama de sonidos orquestales; se le exige oído absoluto (la mayoría de los grandes directores está dotada de esta capacidad de oír una nota o combinación de notas y reproducirlas instantáneamente). Debe estar en condiciones de componer, orquestar y analizar; debe seguir el curso de la investigación musicológica, especialmente la que se relaciona con la práctica de la ejecución. Debe tener el talento necesario para organizar programas que promuevan la causa riel arte sin distanciar permanentemente al público; y sobre todo, debe poseer —además de una constitución muy robusta— esa cosa misteriosa llamada proyección: la capacidad de irradiar su personalidad física y musical directamente hacia la orquesta, y hacia la personalidad de todos los oyentes que forman el público. Todos los grandes directores han poseído una notable capacidad de proyección. Sin ella, la música de un director tiende a ser negativa. El público debe sentir una sensación envolvente, y por ello, un director es bueno en relación directa con su capacidad de comunicación. Y sin embargo, hay algunos que tienen la ingenuidad suficiente para creer que todo esto

es fácil. ¡Caramba!, lo único que hacen los directores es subir al estrado y mover una batuta. A Bruno Walter le encantaba relatar la anécdota de un músico de orquesta que dirigió un concierto por primera vez. Después de su experiencia, se encontró con el gran Hans Richter. «¿Cómo le ha ido?», preguntó Richter. «Oh, muy bien», dijo el músico. «Y sabe una cosa, Herr Hofkapellmeister, este asunto de dirigir en realidad es muy sencillo». Protegiéndose la boca con una mano Richter murmuró: «Se lo ruego, no se lo diga a nadie».

Hubo experimentos con orquestas sin director. Nueva York tuvo una a finales de los años 20; el maestro de conciertos era Paul Stassevitch. Todo lo que pudo comprobarse, escribió el crítico de música Robert A. Simón, fue que una orquesta de músicos capaces podía actuar mejor *sin* director que *con* un mal director. Quizá la orquesta más famosa sin director fue la Persimfans, fundada en Moscú en 1922. La teoría era que los miembros de la orquesta debían gozar el mismo grado de libertad y responsabilidad. Pero, incluso en esos tiempos tempranos e idealistas de la fraternidad comunista, se descubrió que algunos músicos tenían más preponderancia que otros. Se advirtió que al comienzo de una pieza, todas las miradas se volvían hacia el maestro de conciertos, del mismo modo que en un cuarteto de cuerdas —el conjunto de música que más se acerca a una república de iguales— las tres cuerdas restantes miran constantemente al primer violín, que da las pautas. Según se vio, el maestro de conciertos de Persimfans terminó cumpliendo la función del director en todo, salvo en el nombre. Alguien tiene que asumir la dirección; alguien tiene que asumir la responsabilidad; alguien tiene que mantener unidas las cosas. Y así, en cierto modo, la antigua analogía es válida. El director es un solista y la orquesta es su instrumento. Cómo ejecuta depende de su técnica, su imaginación, sus recursos y su sensibilidad.

El director actual es el resultado de varios siglos de experimentación y desarrollo, pero surgió hace apenas poco más de un siglo y alcanzó su pleno florecimiento hace todavía menos tiempo, alrededor del último cuarto del siglo XIX. Incluso en ese momento los músicos observaban incrédulos el fenómeno. Incapaces de comprender por qué de pronto alcanzaba tanto

prestigio. Ya en 1836 Robert Schumann formulaba advertencias en la *Nene Zeitschrift für Musik* contra «la vanidad y el egocentrismo de los directores que no desean renunciar a la batuta, en parte porque quieren mantenerse constantemente en presencia del público, en parte para ocultar el hecho de que una orquesta competente puede arreglarse sola, sin esa dirección». Las dudas de Schumann hallaron eco muchos años más tarde en Pablo Sarasate, el gran violinista español. Sarasate se encontró con Enrique Granados. «Enrique», dijo, «¿sabes lo que está sucediendo hoy? Me refiero a esos directores, con sus varitas. Mira, ellos no tocan. Se yerguen frente a la orquesta agitando sus varitas. Y por eso les pagan, y les pagan bien. Supón, Enrique, supón que no hubiese orquesta y ellos estuviesen allí, solos. ¿Les pagarían lo mismo… a ellos y a sus varitas?». Y más tarde nos acercamos todavía más, y llegamos a ese admirable violinista que fue Carl Flesch, que tocó bajo la dirección de grandes directores hasta su muerte, en 1944. Flesch afirmó que la mentalidad de los directores era «un capítulo oscuro y abismal». La dirección, afirmó con seriedad, tiende a deteriorar el carácter. Además, «es la única actividad musical en que un toque de charlatanismo no solo es inofensivo sino absolutamente necesario».

De todos modos, no importa lo que haya dicho Schumann, o Sarasate, o Flesch, u otros cualesquiera, ha sido imposible rechazar a los directores. Estos autócratas, estos didactas, estas figuras flamígeras se apoderaron del mundo musical. De pronto, ha llegado el culto del conductor virtuoso para permanecer. Él y su género se han convertido en los reyes de la música, ante quienes incluso las grandes sopranos tiemblan. Adorado por el público, despreciado por muchos músicos, blanco de la desconfianza de muchos compositores, el director surgió como la única figura que representaba a la música *in toto*, la única cuya aptitud musical englobaba y reunía las artes individuales del pianista, el cantante, el violinista, el instrumentista de orquesta, incluso el compositor. El director es quien, para mejor o para peor, representa una cultura musical que todo lo abarca a los ojos del público. Hoy, el director, más que otra figura musical cualquiera, plasma nuestra vida y nuestro pensamiento musical. Quizá las cosas no *deberían* ser así, pero lo son. En una época futura, completamente automatizada, es

posible que el director, lo mismo que todos los músicos, sea una figura anticuada. Los creadores de la música están trabajando para acercar ese día, y organizan partituras electrónicas que, una vez grabadas, no varían nunca; lo que tal vez haga feliz al creador. Pero mientras no llegue ese día lamentable, agradezcamos que todavía existan músicos intérpretes que sintetizan la producción del compositor. Pues sin la interacción de las mentes del creador y del intérprete, la música no es sino un elemento rancio, liso y estéril. Carece de significado. ¡Imaginemos la Sinfonía *Heroica, Las bodas de Fígaro*, el *Réquiem* de Verdi o *La consagración de la primavera*, sonando exactamente igual en cada ejecución! Felizmente, no hay peligro de que suceda tal cosa. La notación musical es un arte inexacto, por mucho que los compositores se esfuercen en perfeccionarla. Los símbolos y las instrucciones volcados en la página impresa están sujetos a diferentes interpretaciones, no a una sola. De ahí la función del intérprete, y sobre todo del director, que se eleva sobre muchos intérpretes individuales y los obliga a reflejar las ideas del compositor a través de su propia mente.

2

Desde Elias Salomon a la dirección dividida

Hoy, la función principal del director es la interpretación. Pero se trata de un fenómeno reciente, que comenzó bien entrado el siglo XIX. Antes, el director era principalmente una máquina de marcar el compás, una suerte de metrónomo humano que mantenía el movimiento regular de las cosas. Se ha investigado muy poco acerca de la historia de la dirección, y nadie sabe mucho acerca de sus comienzos mismos. Sin embargo, es evidente que donde había música había ritmo. El ritmo crea una respuesta enfática. El oyente, niño o adulto, primitivo o culto, golpea su pie, o balancea su cuerpo o mueve los brazos de acuerdo con el ritmo. Y cuando se reunía un grupo para ejecutar o cantar, alguien tenía que hacerse cargo de iniciar la ejecución. Esta afirmación era aplicable incluso a grupos reducidos de cinco o seis personas, era la norma en el caso de los madrigales italianos o isabelinos (y la música de los madrigales podía ser rítmicamente muy complicada). Hay antiguas alusiones a cierta forma de marcar los tiempos. Horacio pide a las doncellas y los jóvenes que presten atención al paso sáfico y al chasquido de sus dedos. Por consiguiente, Horacio era en cierto modo un director, que marcaba los ritmos de sus canciones con el pie y la mano.

Una de las más antiguas descripciones de las obligaciones de un director deriva del *Tractatus de música*, de Elias Salomon, que data de finales del siglo XIII. El director, escribe Salomon, debería ser uno de los cantantes y «tiene que saberlo todo acerca de la música que se va a cantar. Marca el tiempo con la mano sobre el libro y suministra las entradas y las pausas a los cantantes. Si uno de ellos

canta de forma poco apropiada, le murmura al oído: “Demasiado fuerte, demasiado bajo, sus tonos están equivocados”, según sea el caso, pero de tal modo que otros no lo oigan. A veces debe apoyarlos con su propia voz si advierte que se han perdido».

En el siglo XV la costumbre era que quien estaba al mando del Coro Sixtino marcase el tiempo con un rollo de papel o incluso una vara corta. Este instrumento se denominaba
«sol-fa».
Pero si no se contaba con un especialista del
sol-fa,
un cantante se hacía cargo. Ornithoparcus, autor de *Musicae activae micrologus* (Leipzig, 1516), describe los movimientos realizados por las manos del cantante principal, «de acuerdo con la naturaleza de las marcas [notas], que dirige una canción de acuerdo con el compás». En 1583, Vincenzo Galilei, padre del astrónomo, menciona en su *Diálogo* que los antiguos griegos no marcaban el tiempo «como se acostumbra ahora». Desearíamos saber mucho más acerca de la naturaleza del compás al que estaba acostumbrado Galilei, pero sus palabras son una clara prueba de que alguien muy parecido a un director estaba marcando el tiempo.

Lo mismo podía decirse de Inglaterra. En su obra *Plaine and Easie Introduction to Practican Musicke* (1597), Thomas Morley describe un sugestivo diálogo:

> FILOMETO: ¿Qué es un golpe?
>
> MAESTRO: Es un movimiento sucesivo de la mano, que dirige la calidad de cada nota y cada pausa de la canción, con la misma medida, de acuerdo con la diversidad de los signos y las proporciones.

Estos marcadores tempranos de tiempo, probablemente no hacían más que establecer el tempo apropiado y después sostener un pulso. La práctica parece haber sido universal por lo menos hasta la primera parte del siglo XVIII. Hay un cuadro, fechado en 1710, que según se cree corresponde a Johann Kuhnau, predecesor de Bach en la Iglesia de Santo Tomás en Leipzig. El cuadro muestra a un músico con peluca que esgrime un rollo de papel frente a un grupo instrumental y coral. En 1719 John Bähr escribió acerca de un hombre que dirigía con el puño, otro con la cabeza, y aun otro

con la mano, algunos con ambas manos, con un rollo de papel, e incluso con una vara.

Pero con la evolución de la orquesta, este tipo de dirección desapareció, y no volvió a darse durante casi cien años. Fue una progresión extraña. Primero, desapareció el director. Después, a medida que aumentó la complejidad de la orquesta, al mismo tiempo se desarrolló esa figura igualmente compleja que es el director de orquesta. Los interesados en el tema pueden consultar las dos obras principales acerca de la materia —*The Orchestra in the XVIII Century* y *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*—, de Adam Carse. La mayor parte de la información que ofrecemos a continuación ha sido extraída, libremente, de estas dos obras.

En general, la evolución de la orquesta muestra dos períodos; el primero, que termina poco después de mediados del siglo XVIII con las muertes de Bach y Handel, y el ascenso de la orquesta moderna que comienza con Haydn y Mozart. Hasta la aparición de Haydn y Mozart —e incluso después, durante muchos años fuera de las grandes ciudades europeas— la orquesta era en general una entidad flexible. El «director» era casi siempre el compositor, con frecuencia creaba para determinados grupos de Mannheim, París, Salszburgo y Leipzig. En tales circunstancias, la orquestación del compositor dependía de los grupos establecidos. La orquestación se adaptaba de manera que concordase con las necesidades de los solistas. El período que llegó a su fin con la muerte de Bach y Handel fue también la época de la música barroca y el bajo cifrado —ese conjunto de números que permitía al músico, continuamente frente al teclado, «ejecutar» instantáneamente y suministrar una sólida base armónica—. Las composiciones eran sobre todo polifónicas, aunque el período presenció el ascenso de la suite, la obertura, el oratorio y la ópera. Hacia finales del siglo XVII, la orquesta de cuerda de cuatro instrumentos —violines, violas, violoncelos y contrabajos— que es la base de la orquesta moderna, había llegado a estabilizarse. En tiempos de Bach la orquesta normal estaba formada por dos flautas (o caramillos), dos oboes, uno o dos fagotes, una trompeta, tambores y cuatro instrumentos de cuerda, de los cuales el bajo estaba «realizado» generalmente por violoncelos (o gambas), contrabajos, instrumentos de teclado y laúd. La orquesta de Bach en Leipzig incluía de dieciocho a veinte

ejecutantes. De ellos, alrededor de diez eran instrumentos de viento, de modo que había solo dos o tres cuerdas para cada parte. Incluso entonces no existía un procedimiento fijo. A menudo Bach, como la mayoría de los restantes compositores contemporáneos, no especificaba la instrumentación, y utilizaba lo que tenía a mano. Los ejecutantes de los vientos se intercambiaban, y se pedía al trompetista que ejecutase las partes correspondientes al corno. Bach componía para lo que tenía a mano en cada ocasión, y constantemente se quejaba de la pobreza de sus fuerzas y de su escasa capacidad. En el curso de su carrera Bach jamás consiguió lo que deseaba con relación a los recursos orquestales, aunque Dios sabe que lo intentó. Gran parte de su correspondencia está ocupada por sus disputas con las autoridades eclesiásticas, y sus quejas constantes no contribuyeron a convertirle en una figura popular en Leipzig.

Alrededor de mediados del siglo, la escuela polifónica y barroca cedió el sitio a un estilo monódico de escritura. Los violines y la familia del violín remplazaron a la familia de la gamba, la flauta travesera sustituyó al caramillo, el oboe remplazó *al shawm* y la bombarda, el corno orquestal desplazó al corno de caza y lo que es más importante, desapareció el bajo cifrado. Alrededor de 1790 era general el uso de los clarinetes; poco más tarde, los trombones. Durante la primera mitad del siglo XIX se perfeccionaron los instrumentos de válvulas. Era más fácil tocarlos y su timbre mucho más fidedigno. Las divisiones de la orquesta se afirmaron: los vientos de madera, los bronces, la percusión, las cuerdas. A la muerte de Beethoven la orquesta era esencialmente la misma que hoy conocemos, aunque constantemente se perfeccionaban o agregaban instrumentos.

No hubo una revolución que acompañase el cambio del barroco al clásico. Fue un cambio constante y sin tropiezos que había sido previsto por compositores como Alessandro Scarlatti, Telemann, Gluck, Carl Philipp Emanuel Bach, Rameau, y en ciertos casos el propio J. S. Bach. Todos estos compositores, aportaron, entre otras cosas, un nuevo concepto de la orquesta: el concepto de los instrumentos que en la orquesta misma acompañan a otros instrumentos. Así, algunos instrumentos tenían una función puramente melódica, y otros, una meramente armónica. Ello

significaba que los elementos melódicos se destacarían de un modo prominente, en el marco de un bloque de armonías. También significaba que los compositores comenzaban a pensar con referencia al color tonal, utilizando ciertos instrumentos para efectos determinados. Los compositores comenzaron a prestar especial atención a las cuerdas, utilizando notas dobles, pizzicatos, arpegios y trémolos. El propio violín sufrió cambios. Se alargó su cuello, y se elevó el puente y el mango. Incluso se empezó a tocar de un modo distinto, apoyándolo bajo el mentón, cuando antes descansaba sobre el hombro. Pero además del violín todos los instrumentos comenzaban a perfeccionarse. Gluck fue uno de los primeros que sintió los nuevos colores, y se convirtió en uno de los precursores de la orquestación, ampliando la sección de la percusión con el bombo, los címbalos, los tambores y el triángulo, utilizando el arpa para obtener efectos especiales y liberando la viola.

Esta evolución condujo directamente a la orquesta de Mozart, según aparece representada por los grupos de Mannheim, Dresde, Leipzig, Berlín y París. La Orquesta de Mannheim, que tanto entusiasmó y estimuló a Mozart, era considerada la mejor de Europa, y era famosa por su precisa conjunción, sus efectos *crescendo* y diminuendo, y su perfección general. Pero las orquestas contemporáneas de Mozart producían un sonido que hubiera parecido extraño a los oídos modernos. Los equilibrios eran distintos, sobre todo en la proporción de los vientos con las cuerdas. En esa época, pocas orquestas tenían más de veinte cuerdas, pero todas incluían de tres a seis oboes, tres a seis fagotes, tres o cuatro flautas y cuatro cornos. Veamos la estructura de la Orquesta de Mannheim en 1782: dieciocho violines, tres violas, cuatro violoncelos, tres contrabajos, cuatro flautas, tres oboes, tres clarinetes, cuatro fagotes, cuatro cornos, trompetas y timbales. Las orquestas de Dresde, Viena y Berlín tenían casi el mismo número de músicos, y más o menos en la misma proporción. Casi a fines del siglo XVIII esta preponderancia de los vientos respecto de las cuerdas era usual. Ciertamente, todavía en 1841 la orquesta de la Opera de Berlín estaba formada por veintiocho violines, ocho violas, diez violoncelos, ocho contrabajos y cuatro instrumentos en cada una de las siguientes categorías: flautas, oboes, clarinetes, fagotes, cornos,

trompetas y trombones. Johann Joachim Quantz, en su obra *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiére zu spielen* (1752), suministraba indicaciones acerca de lo que a su juicio era el equilibrio ideal de la orquesta. Para doce violines recomendaba tres violas, cuatro violoncelos, dos contrabajos, cuatro flautas, cuatro oboes, tres fagotes, dos cembalos y tiorba. Sería muy interesante escuchar hoy música barroca con esa combinación, u oír una sinfonía de Mozart o Haydn ejecutada por un grupo que repitiese las fuerzas de Mannheim. A pesar de toda la insistencia actual en la «vuelta al compositor», hasta ahora ningún director lo ha intentado.

¿Qué papel representó el director en el esquema del barroco o en el temprano clásico? En rigor, ninguno, por lo menos si comparamos la dirección del siglo XVIII con la función del director moderno. De hecho, en el siglo XVIII se creó una dirección dividida. Es posible que haya comenzado en Francia. Por lo menos, se ha sugerido que los franceses, que siempre fueron un pueblo sumamente lógico, habían concebido la idea de que, como de la mitad a los dos tercios de la orquesta estaban formados por instrumentos de cuerda, era lógico suponer la orquesta a cargo de un músico que tocase un instrumento de cuerda. La idea recorrió Europa; y por lo que se refiere a París, jamás se manifestó la necesidad de promover un cambio. Prácticamente todos los directores franceses hasta mediados del siglo XIX fueron músicos de instrumentos de cuerda, y casi todos *ellos* eran violinistas. Berlioz fue la gran excepción. La dirección con el arco se prolongó en París hasta 1879. Edouard Deldevez lo utilizaba en la Opéra. Dijo desafiante —uno imagina a un anciano de barba blanca, vistiendo prendas muy anticuadas— *«Le violon est naturel du chef l'instrument d'orchestre».*

Un co-director acompañaba al violinista, y era el músico que tocaba con el teclado. Se llamaba «director» a este hombre, y «jefe» al violinista. El primero suministraba la función rítmica, el segundo se hacía cargo del conjunto. Carl Philipp Emanuel Bach, en su famoso *Versuch* —el *Ensayo acerca del verdadero arte de tocar instrumentos de teclado* (Parte I en 1753; parte II en 1762)— explica las obligaciones del director:

> El teclado, al que nuestros padres asignaron el mando total, está en la mejor posición posible no solo para ayudar a los restantes instrumentos del bajo, sino al conjunto entero, con el fin de mantener un ritmo uniforme… El tono del teclado que, bien situado, se alza en el centro del conjunto, puede ser oído claramente por todos. Y sé que incluso las composiciones difusas y complicadas, ejecutadas por músicos improvisados y comunes, pueden mantener su unidad sencillamente gracias al tono del teclado. Si el primer violinista está cerca del teclado, como debe ser el caso, no es fácil que haya desorden… Si alguien se apresura o se retrasa, puede ser corregido muy fácilmente por el músico del teclado… Además, los intérpretes, puestos frente al teclado o a su lado, hallarán en el movimiento simultáneo de ambas manos una representación inexorable y visual del compás.

C. P. E. Bach no desarrolla el tema, y no aclara qué quiere decir cuando habla del movimiento simultáneo de ambas manos. ¿Se refiere simplemente a la mecánica de la ejecución? ¿O a un compás real «en el aire»? Todos los indicios sugieren que el intérprete del teclado guiaba a la orquesta y marcaba el tiempo cuando ambas manos no estaban ocupadas, realizando la armonía o ayudando a los solistas a interpretar el material melódico. Durante la mayor parte del siglo XVIII todas las orquestas incluían uno o más instrumentos de teclado. El músico del teclado suministraba los graves, aportaba indicaciones a los solistas, mantenía en orden las entradas (y corregía los errores si los solistas entraban equivocadamente), fijaba los tempos y los mantenía mediante fuertes acentos. La teoría era que una vez que este había puesto en movimiento la obra, el violinista jefe se hacía cargo directamente del conjunto. También él marcaba el tiempo cuando no estaba ocupado tocando. Del mismo modo que C. P. E. Bach explicó el papel del instrumentista del teclado (generalmente un clavicordista; el piano no se impuso hasta el último cuarto del siglo) también Thomas Busby remarcó el papel del jefe. En su *Dictionary of Music* (Londres, 1813) se nos dice que:

> Después del director, el jefe ocupa el lugar más importante en la orquesta. Hacia él vuelven los ojos los restantes músicos buscando dirección en la ejecución de la música; y la elegancia, verdad y la fuerza del efecto dependen en gran

> medida de su equilibrio, su habilidad y su juicio, así como de la atención que la banda presta a su movimiento, su estilo y su expresión.

Pero sería errado considerar a estas dos figuras —el jefe y el director— como músicos intérpretes en el moderno sentido de la palabra. En esencia, su función era corregir más que promover. Casi siempre tocaban al mismo tiempo que la orquesta, marcando el tiempo solo cuando las cosas comenzaban a descarriarse. (Por supuesto, es muy posible que esto último fuese frecuente). En ese caso, el clavicordista tocaba los acordes exactos, o interpretaba la melodía; el jefe partía de allí, y ambos trataban de restablecer el orden. Si la casualidad quería que el jefe y el director tuviesen ideas distintas acerca de la música, tanto peor para ella. En todo caso, el público no era excesivamente exigente. Así se hacían las cosas en las orquestas desde más o menos los comienzos del siglo XVIII hasta la tercera década del XIX, e incluso después. Pero había excepciones.

3

Bach y Handel

Con o sin dirección dividida, muchas veces el control de una representación a gran escala —una sinfonía, un ballet o una ópera— quedaba en manos de un solo hombre. Esto sucedía siempre que el compositor estaba a cargo de la ejecución de su propia música. Y hasta la década de 1850, con la aparición de músicos que se especializaban en la interpretación de la música de otros autores, el compositor, el intérprete y el director eran generalmente la misma persona. Por supuesto, él supervisaba todos los aspectos de la actuación, y se presumía que debía participar como clavicordista o jefe (esto último sobre todo en Italia, que creó la forma moderna de ejecución del violín con figuras como Corelli, Vivaldi y otros grandes compositores-violinistas).

En tales casos, el compositor debía ser la fuerza dominante. Cuanto más enérgico el compositor, más intensa la fuerza que debía demostrar. Pero por desgracia se sabe poco, por ejemplo, acerca de la dirección de Claudio Monteverdi, si bien estamos enterados de que como «maestro di cappella» de San Marcos en Venecia ejercía un control absoluto sobre unos treinta cantantes y veinte instrumentistas; y asimismo es bien sabido que Monteverdi, el padre de la ópera, amplió en gran medida los recursos de la orquesta al incorporar el trémolo y el pizzicato en los instrumentos de arco. Se afirma que los violinistas de la orquesta se sintieron tan horrorizados que al principio se negaron a emitir sonidos tan feos y antimusicales. Monteverdi, que a su vez tocaba instrumentos de cuerda, convirtió a estos en la columna vertebral de la orquesta. Por

ejemplo, el grupo que utilizó en *Orfeo* era muy numeroso para su tiempo. Sin duda, se formó para una ocasión especial: dos *gravicembali* (clavicordios), dos contrabajos, diez *viole da braccio* (predecesoras de la viola), un arpa doble, dos *violini piccoli alla francese* (pequeños violines, una tercera menor más alta que el violín), dos *chitarroni* (un tipo de laúd), dos *organi di legno* (pequeños órganos con tubos de madera), tres *bassi di gamba*, cuatro trombones, un *regal* (órgano con tubos de caña), dos cuernos, un *piccolo*, un clarín (una trompeta muy aguda), tres trompetas en sordina, un arpa, un *ceteroni* (cítara grande), una pequeña flauta.

Aunque Monteverdi no usaba una varita, indudablemente era un director. Su *Orfeo* fue ofrecido en Mantua en 1607, e *Il Combattimento di Tancredi e di Clorinda y di Poppea*
L'Incoronazione
en Venecia en 1624 y 1642, respectivamente, y se necesita poca imaginación para ver al compositor trabajando con su gente, exigiendo ciertos tempos y equilibrios, actuando con los cantantes, inspirando a todos con su presencia. Lo mismo puede decirse del despótico Jean Baptiste Lully, jefe de la banda de Luis XVI, llamada *les*
petits-violons.
Ciertamente, Lully usaba batuta —una larga vara o bastón— y con este artefacto golpeaba el suelo para indicar el compás. Seguramente contaba con la ayuda de un clavicordista, pero si sabemos algo acerca de este hombre arrogante, intrigante, ambicioso, obsequioso, brillante y enérgico, es que sin duda dominaba con su personalidad todas las representaciones en las que participaba. Hombre muy disciplinado, parece haber sido el primer director de orquesta que impuso movimientos uniformes del arco a los músicos de los instrumentos de cuerda. Era un paso inaudito en esos tiempos anárquicos. La creación por Lully de lo que llegó a denominarse el *premier coup*
d'archet
(primer golpe del arco) fue el comentario de la Europa musical, y perduró durante muchos años como uno de los rasgos distintivos de la ejecución orquestal francesa. Los arcos ascendían y descendían

como un solo instrumento. Todos se maravillaron. (Muchos años después Mozart, durante su visita a París, escribió a su padre diciendo que había compuesto una sinfonía para esa ciudad. «Me he cuidado de no olvidar *le premier coup —y d'archet* eso es suficiente—. ¡Cuánto escándalo han armado los tontos acerca de este truco! Que el demonio me lleve si puedo ver alguna diferencia. Todos comienzan simultáneamente, exactamente como se hace en otros lugares. A decir verdad, es una gran broma»).

La orquesta de Lully se convirtió en el modelo a partir del cual se desarrolló la orquesta moderna, sobre todo la de ópera, con cantantes en escena, la orquesta debajo, ambos dirigidos por un director que estaba sobre un estrado. Debemos esto a Lully. Los músicos de Europa entera acudieron a París para estudiar la técnica orquestal de Lully. También aprendieron de Lully lo que podía ser el temperamento. Lully era una prima donna en el estilo de Toscanini, y en un rapto de furia bien podía coger un violín de las manos del ofensor y destrozarlo. Pero los resultados son lo que importa; Lully creó la mejor orquesta del mundo en su tiempo, y tiene perfecto derecho a que se lo considere el primero de los grandes directores. Las circunstancias de su muerte en 1687 son famosas. Dominado —nadie sabe si por la cólera, la inspiración o el entusiasmo—, accidentalmente descargó el bastón sobre su propio pie. Seguramente fue un golpe colosal, y la historia nada dice del grito de dolor posterior. Es evidente que se hirió, y quizá la vara le atravesó el pie. Se formó un absceso, después sobrevino la gangrena y Lully falleció.

Los grandes compositores-intérpretes sin duda fueron personalidades dominantes cuando dirigían un conjunto. Todos los libros de historia se refieren a la dirección dividida durante el siglo XVIII; pero ¿cómo pudo dividirse la dirección con músicos tan grandes como Bach, Handel, Haydn, Mozart o el joven Beethoven en una orquesta? Es posible, que desde el punto de vista técnico, sea verdad que compartían las responsabilidades de la dirección con un primer violinista o un clavicordista. Pero en la práctica seguramente eran la única fuerza orientadora de la orquesta con la cual trabajaban. Lo mismo debió ser válido en el caso de una orquesta en que aparecía un músico destacado en la función de

violinista o clavicordista. Eso vale para Alessandro Scarlatti y Arcangelo Corelli, dos hombres que ampliaron las posibilidades de las cuerdas en la orquesta; para Heinrich Schütz, que regresó a Alemania desde Italia e incorporó a la orquesta las formas de los innovadores italianos; para Johann Mattheson, que reorganizó y jerarquizó la ópera de Hamburgo; para Georg Muffat, que trasladó a Alemania el modo de dirigir de Lully; para Johann Sigismund Kusser, que llevó muchas de las ideas de Lully nada menos que a Dublín, en 1706. Kusser (también llamado Cousser) fue casi un director profesional. Desde 1682 hasta su muerte en 1727 fue compositor de la corte y director en Europa entera. Abordó con tanta seriedad su labor de dirección que invitaba a los miembros de la orquesta a visitarle en su casa, donde tocaba, cantaba y explicaba cada nota de la partitura. En su obra *Volkommenen Kapellmeister* (1739) Mattheson se sintió tan impresionado que escribió: «Tenía un don que no podía ser superado».

Estaba Vivaldi en Venecia, donde reunió a las huérfanas de la *Pietà* y formó con ellas una orquesta muy admirada. «¡Qué precisión!», escribió Charles de Brosses. «Solo allí se escucha el fresco movimiento orquestal del cual falsamente se vanaglorian en la Opéra de París». En su biografía de Vivaldi, Marc Pincherle sugiere que la orquesta era en efecto excelente; y que además, Vivaldi tenía en ella un auténtico laboratorio musical. «Es fácil imaginar la sensibilidad de este grupo, dominado no por intérpretes más o menos fatigados o hipercríticos, sino por jóvenes estudiantas que desbordaban entusiasmo y curiosidad. Sobre este grupo la personalidad de Vivaldi ejercía un dominio total. En ese sentido se halló incluso más favorecido que J. S. Bach en la Corte de Cöthen, o que Joseph Haydn en Esterház. Podía experimentar y estudiar a placer el mejor modo de distribuir la orquesta, podía abordar varios problemas globales o de detalle sin encontrarse subordinado al reloj…».

Sucedió —como debía ser, en virtud de todas las leyes de la psicología, de la vida, de la transmisión psíquica— que cuanto más vigoroso el creador, más considerable su capacidad para hacerse cargo de una orquesta. Por supuesto, un Bach tenía que ser infinitamente superior a un músico rutinario. Bach, Handel, Mozart, incluso el bondadoso Haydn; todos eran personas dominantes que

necesitaban salirse con la suya cuando se trataba de la música. El temperamento de Bach era legendario. Durante su juventud tuvo una riña con un condiscípulo, un tal Geyerbach, que lo llamó *Zippelfaggotist* —es decir, un estúpido fagotista—. Se intercambiaron insultos, y Bach desenfundó su daga antes de que los separaran. Incluso en ese momento, en Arnstadt (1705), Bach tenía reputación de arrogante, y afirmaban que no se llevaba bien con sus condiscípulos. Es probable que no tuviese buena opinión de ellos; e incluso es verosímil que le asistieran buenos motivos para adoptar esa actitud. Constituye una de las figuras titánicas de la historia musical, sus cualidades seguramente ya eran estupendas, y comparado con mediocres como Geyerbach debía parecer un roble entre palillos de fósforos; de todos modos, tenía mala reputación. Se le consideraba un hombre hosco y rebelde, y se le reprochaba oficialmente por su altivez. «Pues», dice un informe, «si él no considera vergonzoso encontrarse relacionado con la Iglesia y aceptar su sueldo, tampoco debe avergonzarse de hacer música con los estudiantes a quienes se les encomienda esa labor». Pero Bach era incorregible, y hasta el final de su vida tuvo constantes dificultades con las autoridades. Parece que los músicos le temían tanto como más tarde habrían de temer a Toscanini. Cuando estaba a cargo de una orquesta se irritaba con los músicos de jerarquía inferior, y cierta vez se arrancó la peluca y la arrojó a un ofensor. «¡Usted hubiera debido ser zapatero!».

Pero es muy posible que los músicos admiraran a Bach tanto como le temían, pues su actitud musical era trascendente. Podía reducir inmediatamente una partitura sobre la base de las partes puestas una al lado de la otra, leía a primera vista con habilidad sin igual, era buen cantante, era el clavicordista y el organista más grande de Europa, y probablemente podía tocar todos los instrumentos. Para él era fácil todo lo que se relacionaba con la música, y se impacientaba cuando no era igual de fácil para todos los demás («¡Sus pobres hijos!»). Como Johann Adolf Scheibe escribió en 1737: «Como juzga de acuerdo con sus propios dedos, es sumamente difícil ejecutar sus piezas; pues exige que los cantantes y los instrumentistas puedan hacer con sus gargantas y sus instrumentos lo que él puede tocar en el clavicordio». «Pero», concluye razonablemente Scheibe, «eso es imposible».

Incluso si la buena gente de Leipzig le aceptaba como al mejor después del primero —habían deseado que Telemann fuese el cantor de Santo Tomás— Bach sencillamente imponía respeto a los músicos profesionales que se relacionaban con él. Los relatos que ellos dejaron muestran claramente que al frente de una orquesta Bach era un director muy semejante a lo que entendemos hoy por ese término. Lo único que le faltaba era la batuta, pues Bach presidía desde el clavicordio o la silla del maestro de conciertos. Pero asumía el control directo de toda la ejecución, ya fuese cuando dirigía servicios en la iglesia o cuando encabezaba una orquesta en un concierto público. En tiempos de Bach hubo conciertos públicos en Leipzig, y él participaba en las funciones semanales de los viernes en la cafetería de Zimmermann, de la Katherstrasse. Los músicos eran sobre todo estudiantes, y la organización era bastante laxa. «Un músico cualquiera», dice un anuncio de 1736, «puede hacerse escuchar públicamente en estos conciertos musicales, y también es muy frecuente que haya oyentes que saben juzgar las cualidades de un buen músico». La descripción de Bach ofrecida por Johann Mathias Gesner en 1738 nos ofrece la imagen de un músico que hace ni más ni menos lo que todos los directores hicieron siempre al frente de una orquesta. En un hermoso estilo clásico, Gesner escribió una epístola a Marco Fabio Quintiliano, y en ella menciona a los músicos de la cítara griega y los audistas (intérpretes de instrumentos de tibia o caña). Después, pasa a describir a Bach tocando el clavicordio, un instrumento que es «muchas cítaras reunidas en una», y luego dice:

> Digo que si pudierais verle haciendo lo que muchos de vuestros músicos de cítara y seiscientos de vuestros instrumentistas de tibia reunidos no podrían hacer, no solo… cantando y ejecutando simultáneamente sus propias partes, sino presidiendo al mismo tiempo a treinta o cuarenta músicos, y controlando a este con un gesto, a otro con un golpe del pie, al tercero con un dedo admonitorio, manteniendo el ritmo y la melodía, indicando una nota alta a uno, una nota grave a otro, y notas intermedias a otros. Este hombre, que está solo en medio de sonidos altos, que afronta la más difícil de todas las tareas, puede discernir en todo momento si alguien se desvía, y mantener el orden de todos los músicos, devolver a la certidumbre a quien vacila e

> impedirle que se descarríe. El ritmo está en cada uno de sus miembros, recoge todas las armonías con su sutil oído y expresa la totalidad de las diferentes partes mediante su propia voz. Como gran admirador de la antigüedad que soy en otros aspectos, así considero que este mi Bach incluye en sí mismo a muchos Orfeos y a veinte Ariones.

Esta descripción constituye un compendio de las funciones de un director cualquiera del siglo XX. Una nota necrológica, probablemente escrita por C.P.E. Bach y Johann Friedrich Agricola, contribuye a redondear la imagen de Bach como director. Una mirada bastaba a Bach para resumir incluso la partitura completa más complicada. Su oído era tan fino que advertía el más mínimo desliz de un músico. «Es una lástima», escriben Bach y Agricola, «que rara vez tuviese la buena suerte de encontrar un grupo de músicos tales que le ahorrasen ingratos descubrimientos de este carácter [notas falsas, ejecución inferior]. Cuando dirigía era muy exacto, y se ajustaba al tempo, que generalmente era muy vivaz y desusadamente seguro». Contra lo que escribe C.P.E. Bach no puede afirmarse que solo rara vez Bach hallase una orquesta que satisficiera sus deseos más íntimos. Es muy posible que jamás encontrase un grupo así. En Leipzig, Bach disputaba constantemente con las autoridades a propósito de sus músicos, y se quejaba de los defectos de estos hombres y del reducido número de los conjuntos. En 1730 presentó un memorándum al municipio, y en ese escrito señalaba que para un motete con coro doble se requería un mínimo de treinta y seis cantantes; y que la orquesta debía contar con, por lo menos, dieciocho instrumentistas. Pero, escribía Bach, solo tenía ocho.

Unos veinte años después de la muerte de Bach, en 1774, C.P.E. Bach suministraría otros datos acerca de su padre como director. Johann Nikolaus Forkel estaba preparando la primera biografía del compositor, y el hijo de Bach explicó a Forkel que «la afinación exacta de sus instrumentos, así como de los que correspondían a la orquesta entera, merecían su más profunda atención. Nadie podía afinar y ajustar sus instrumentos para complacerle, lo hacía todo él mismo. Comprendía perfectamente la distribución de una orquesta. Aprovechaba bien el espacio. De una ojeada percibía las propiedades acústicas de un lugar… En su condición de principal

experto y juez de la armonía, le agradaba sobre todo tocar la viola, con los tonos agudos y graves apropiados. En su juventud, y hasta que se acercó a la ancianidad, tocó el violín con un estilo puro y penetrante, y de este modo mantuvo el orden de la orquesta mejor que lo que podría haber hecho con el clavicordio… Tenía buena voz, una voz penetrante de amplia gama y un buen estilo de canto». (Es interesante observar que C.P.E. Bach creía que el violinista —por lo menos en el caso de su padre— representaba una fuerza mayor que el clavicordista. En la práctica, la personalidad musical más enérgica siempre asumía el liderazgo en el marco de la responsabilidad dividida).

Así se ve a Bach, el músico integral que preside su orquesta desde el clavicordio como director, o con un violín como jefe, acompañado con el canto, puntilloso acerca del tempo y la entonación, enérgico y seguro en su vigorosa actitud musical, completamente moderno en su enfoque de los problemas de la dirección.

El método de Handel no era diferente. A semejanza de Bach, Handel era un músico eficaz a quien convenía tener cerca. Famoso como clavicordista y organista, podía tocar algunos instrumentos más. Y a semejanza de Bach, podía ser obstinado e impaciente, y se negaba a permitir que le presionasen. En Hamburgo era íntimo amigo de Mattheson, pero cuando este intentó apartar a Handel del clavicordio durante la representación de una ópera, se suscitó un verdadero problema. Mattheson había compuesto *Cleopatra*, que alcanzó un gran éxito, y también cantaba en uno de los papeles principales. Handel estaba en la orquesta, en la función de director, lo cual implicaba tocar el clavicordio. Cuando Mattheson terminó su actuación en escena, ordenó a Handel retirarse. Este se negó. Hubo una discusión y los dos levantiscos jóvenes se encaminaron al «Mercado de Gansos» y desenfundaron las espadas. Handel casi perdió la vida. Mattheson se empleó a fondo, y su espada chocó contra un botón metálico de la chaqueta de su antagonista. Una mínima desviación a un lado o al otro… Los dos se reconciliaron y continuaron siendo amigos.

Cuando era joven, en Italia, Handel asistió a un ensayo de su Obertura a *Il Trionfo del Tempo*, donde nada menos que el gran Corelli tuvo un tropiezo en un pasaje en que la parte del violín se

elevaba hasta la séptima posición. Handel, que no se mostraba respetuoso con sus mayores, arrebató el violín a Corelli y le demostró cómo debía interpretarse el fragmento. Corelli, que rara vez tocaba o componía más allá de la tercera posición (su música exige a veces una cuarta posición, y muy raramente la quinta), no pareció sentirse perturbado por la grosería del compositor. «Mi estimado inglés», afirman que dijo, «esta música responde al estilo francés, que yo no entiendo». Handel, alto y corpulento, el héroe del continente, siempre tenía que salirse con la suya. Su episodio más famoso en relación con los caprichos de los músicos fue el que tuvo con la soprano Cuzzoni, durante un ensayo de *Ottone*, del propio Handel, en Londres. Ella rehusó cantar *Falsa immagine* tal como estaba compuesta. Handel fue presa de uno de sus accesos de cólera. De acuerdo con sir John Hawkins, agarró a Cuzzoni y amenazó arrojarla por la ventana, rugiendo entre tanto en su mal francés: «*Oh, madame, je sçais bien que vous êtes une veritable Diablesse; mais je vous ferai sçavoir, moi, que je suis Beelzebub, le Chef des Diables*». Afírmase que Cuzzoni se aterrorizó tanto que cedió. Otra anécdota acerca de la impaciencia y el sarcasmo de Handel se relaciona con el excelente violinista Matthew Dubourg, que se perdió durante un solo de violín. El pobre Dubourg tuvo que improvisar hasta que encontró la clave correspondiente, y en ese momento Handel dijo en voz muy alta, para gran diversión de la orquesta y el público: «Bienvenido a casa, señor Dubourg».

El estudio de Handel realizado por Romain Rolland incluye una descripción precisa del músico presidiendo una orquesta, sentado frente a un clavicordio o un pequeño órgano:

> Está rodeado por el violoncelista (a su derecha), dos violines y dos flautas frente a él, bajo su mirada. Los cantantes solistas también están cerca, a su izquierda, muy próximos al clavicordio. El resto de los instrumentos se encuentran detrás de Handel, fuera de su vista. Así, sus instrucciones y miradas controlaban el *concertino* [los instrumentos solistas], que transmitían a su vez los deseos del director principal al *concertó grosso* [el resto de la orquesta]… En lugar de la disciplina casi militar de las orquestas modernas, controladas por la batuta del director principal, los diferentes cuerpos de la orquesta handeliana se regían mutuamente con elasticidad,

> y el ritmo incisivo del pequeño clavicordio era el factor que dinamizaba a todo el conjunto. Este método evitaba la rigidez mecánica de nuestras ejecuciones. El peligro era la posibilidad de cierta fluctuación si no se contaba con la mente enérgica y contagiosa de un jefe como Handel, y con la estrecha simpatía de pensamientos establecida entre él y sus eficaces subdirectores del *concertino* y el *grosso*.

Handel, un compositor y director que estaba constantemente bajo los ojos del público, a quien interesaba obtener cierto rendimiento financiero de sus óperas y sus oratorios, era un hombre del espectáculo en mucha mayor medida que Bach, y sin duda aplicaba a la creación de su música un enfoque mucho más colorido. Si sus partituras pueden ser un indicio, diremos que seguramente aventajaba a todos sus contemporáneos en la exigencia de ciertas sutilezas de luz y sombra. Por ejemplo, las partituras de Bach tienen muy escasas indicaciones dinámicas (aunque por supuesto, eso no significa que Bach ejecutase o dirigiese sin matices), y en cambio en Handel hallamos instrucciones como *pp, p, mp, mf, un poco piu forte, forte y ff*. Esos nuevos extremos de la textura y las indicaciones dinámicas estaban en la atmósfera, y a causa del desarrollo de la escuela de Mannheim pronto se convirtieron en propiedad común. En todo caso es evidente que Handel, a semejanza de Bach, fue una fuerza imperiosa que, cuando asumía la dirección de una orquesta, de hecho era su director, y actuaba más o menos del mismo modo en que lo hacen los directores modernos, y que reclamaba y conseguía más o menos las mismas cosas.

4

Haydn, Mozart y Beethoven

Con la desaparición del estilo barroco y el ascenso de la orquesta moderna se delinearon nuevos conceptos de dirección. La Orquesta de Mannheim, con un gran conjunto (para su tiempo), su considerable magnitud (alrededor de cuarenta y cinco músicos en 1756; el número aumentó durante los años posteriores), el manejo uniforme del arco, la delicadeza y la fuerza, sus innovaciones dinámicas (el «*crescendo* de Mannheim» fue emulado en Europa entera) y la precisión del fraseo; todos estos factores contribuyeron a lanzar una escuela completamente nueva de compositores y directores. Johann Stamitz fue el hombre que llevó a su culminación el desarrollo de la orquesta, y cuando Charles Burney asistió a una actuación dirigida por él, dijo del grupo que era «un ejército de generales». Stamitz realizó su labor precursora desde el atril del primer violín, y en 1756 cedió el cargo a Christian Cannabich, que amplió y refinó todavía más la brillante organización. A semejanza de Stamitz, Cannabich era violinista. Todos los contemporáneos exaltaron su actuación como técnico de la orquesta. Incluso el desdeñoso y exigente Mozart le elogió y dijo que era el mejor director que había conocido. El compositor y crítico Christian Schubart se entregó a verdaderos raptos líricos al describir a la Orquesta de Mannheim bajo la dirección de Cannabich. «Aquí el forte es el trueno; el *crescendo*, una catarata; el diminuendo, un arroyo cristalino que burbujea a lo lejos y el piano, una brisa primaveral». Todos los músicos que escucharon a la orquesta (e incluso muchos que no lo hicieron) inevitablemente se vieron influidos por el virtuosismo de Mannheim. Algunos

estudiosos destacan que el compositor y director italiano Niccoló Jommelli quizá anticipó la escuela de Mannheim. Cuando Jommelli fue designado compositor de la corte en Württemberg en 1753, organizó una soberbia orquesta que se especializó, entre otras cosas, en el *crescendo*. Pero al margen de que Jommelli influyera a los hombres de Mannheim, o fuera influido por ellos, en todo caso prevaleció el estilo de Mannheim. Burney sencillamente se hacía eco de la opinión contemporánea cuando escribió que «la diversidad, el gusto, el espíritu y los nuevos efectos producidos por el contraste y el empleo del *crescendo* y el diminuendo en estas sinfonías (ejecutadas en Mannheim), han sido más útiles a la música instrumental en pocos años, que todas las imitaciones grises y serviles de los estilos de Corelli, Geminiani y Handel en medio siglo». En 1763 Leopold Mozart y su famoso hijo de siete años visitaron Mannheim por primera vez. El mayor de los Mozart se sintió muy impresionado. «La orquesta», escribió, «sin duda es la mejor de Europa. Está formada exclusivamente por personas jóvenes y de buen carácter, no por borrachos, jugadores o disipados, de modo que tanto su conducta como su interpretación son admirables». Un dato muy interesante. ¿Qué tipo de personal tenían otras orquestas en estos tiempos?

Una secuela del estilo de Mannheim fue la comprensión, en los círculos musicales europeos, de que una orquesta sinfónica era una unidad delicadamente estructurada, que necesitaba músicos de primera línea y una dirección muy atenta. En ese momento muy pocas cortes o ciudades disponían del dinero, el personal o el deseo de emular a Mannheim. De todos modos, ahí estaba la Orquesta de Mannheim para demostrar lo que se podía hacer. Unos pocos músicos enérgicos trataron de obtener resultados análogos. La influencia de Mannheim fue sentida sobre todo en París; y Gluck, que estaba ocupado reformando la ópera, atrajo a su órbita a la orquesta. Gluck era un perfeccionista, un individuo duro, exigente, arrogante y batallador, como han sido tantos directores, y obligaba a sus músicos a repetir un pasaje veinte o treinta veces hasta que se interpretaba a su satisfacción. En Viena era tan cruel que a menudo el mismo emperador tenía que interceder. Era comentario corriente que cuando Gluck preparaba la representación de una de sus óperas, tenía que sobornar a los músicos si deseaba que tocasen en

su orquesta, y para lograrlo les ofrecía tarifa doble. Tenía tan baja opinión de ellos como ellos de él, y decía que si le pagaban veinte libras por componer una ópera, debían pagarle veinte mil por ensayarla. Se cuenta de Gluck que cierta vez se deslizó bajo su atril y pellizcó la pantorrilla de un errabundo músico del contrabajo, «de modo que gritase y descendiese a la tierra junto con su instrumento». Gluck reclamaba y estaba decidido a conseguir cosas que muchas orquestas de su tiempo no estaban en condiciones de dar. Exigía toda suerte de matices, y sabía muy bien que ningún director los obtenía. También sabía, gracias al ejemplo de Mannheim, que era posible conseguirlos. Una indicación de su método aparece en una carta a Friedrich Gottlieb Klopstock, el 10 de mayo de 1780: «Acerca del acompañamiento (de *Alcestes*), donde los instrumentos requieren tantas instrucciones, es imposible hacer nada a menos que yo esté allí en persona. Es necesario prolongar algunas notas, eliminar otras, tocar algunas a medio volumen, otras más alto o más bajo, sin hablar del tempo; un poco más lento o más rápido destruye la pieza entera». Esto casi suena a Wagner hablando de la dirección; y en efecto, hay cierta semejanza entre los dos hombres, y en más de un sentido.

Incluso antes de la muerte de Gluck, en 1787, la influencia de Mannheim fructificó en París con la creación de los *Concerts des Amateurs*, también denominados *Concerts de la Loge Olympique*. François Gossec inauguró la serie en 1770, y fue para la escena orquestal parisiense lo que Stamitz había sido para Mannheim. Gossec creía en la disciplina y también era un hombre del espectáculo. Obligaba a sus músicos a usar pelucas y chaquetas de brocados, volados de encaje, sombreros de plumas y espadas. Se les permitía dejar las espadas cuando tocaban. Haydn compuso seis sinfonías para este grupo. Con respecto a Haydn, no hay pruebas de que haya oído jamás a la Orquesta de Mannheim, aunque sin duda había examinado partituras de la escuela de Mannheim, y Stamitz ejerció una profunda influencia sobre su desarrollo. Por supuesto, Haydn seguramente escuchó relatos de las glorias de la orquesta, las que con sus escasas fuerzas en Esterház jamás hubiera podido repetir, ni mucho menos. A lo sumo, Haydn alcanzó a tener veinticuatro músicos.

En 1761 Haydn había ingresado en el servicio del príncipe

Esterházy como segundo *Kapellmeister*, y fue designado *Kapellmeister* en 1766. El compositor, que entonces tenía treinta y cuatro años, tuvo que afrontar las obligaciones que eran propias de todos los *Kapellmeisters* conscientes. En Esterház, además de dirigir la orquesta, tenía que componer, realizar una considerable tarea administrativa, preparar los programas y ensayar los conciertos. Su príncipe, un enamorado de la música, exigía dos conciertos semanales, los martes y los sábados, de dos a cuatro de la tarde. El príncipe Nicholas, que había sucedido a su hermano Paul Anton en 1762, mostró un gran interés personal por su orquesta, y supervisaba muy de cerca a su *Kapellmeister*. A menudo insistía en ciertas clases de música (una orden de 1765 indica a Haydn que componga más «y especialmente que escriba piezas que puedan ser ejecutadas con la gamba»), y por lo demás sabía bastante de música para esperar el más elevado cumplimiento de su *Kapellmeister*. Tocaba el barítono, un instrumento ahora obsoleto relacionado con la viola da gamba; de ahí su petición a Haydn en el sentido de componer música para gamba.

Haydn cumplía. También componía música de todos los géneros. La pequeña orquesta de Esterház era considerada una de las mejores de Europa. Como director, Haydn era enérgico y exigente. Naturalmente, tenía un oído muy fino, y estaba a la altura de Gluck en su reclamo de matices inauditos. Sus músicos probablemente le consideraban un negrero. No toleraba el descuido y —por supuesto en el marco de su época— exigía exacta fidelidad a las notas. Ya en 1768 estaba redactando instrucciones acerca del tipo de ejecución que esperaba en una de sus cantatas. Pide que se respete rigurosamente el tempo, que se ponga cuidado de modo que las entradas de la orquesta se realicen en el momento preciso, que se permita enunciar de manera inteligible el texto del cantante, y «que los fortes y los pianos estén escritos debidamente en toda la partitura y deben ser observados exactamente; pues hay una diferencia muy grande entre piano y pianissimo, forte y fortissimo, entre *crescendo* y *sforzando*, y así sucesivamente». Suministra instrucciones explícitas acerca de los arcos, y pide que se respeten los enlaces. En estas instrucciones se revela la mente de un músico cuidadoso y sensible.

La vida de Haydn estaba centrada en su orquesta. Gran parte de

su correspondencia con el príncipe y los administradores de este se relaciona con los nuevos músicos, los nuevos instrumentos y las condiciones de trabajo. Defendía a sus hombres, y constantemente reclamaba uniformes, mejores sueldos, mejores viviendas. Haydn arreglaba los contratos de los músicos, él estaba a cargo de los copistas, la biblioteca de música y los tratos con los editores. Por supuesto, además estaba su propia música; y cuando Haydn alcanzó la fama, sus negociaciones con el mundo exterior llegaron a ser más complejas. Le preocupaban especialmente los problemas de impresión. En estos tiempos las impresiones eran en general imprecisas, y Haydn, un hombre muy organizado, se desesperaba ante la necesidad de corregir constantemente. Cierta vez se quejó agriamente a la famosa firma de Artaria: «Para mí siempre es doloroso que ni una sola de mis obras que ustedes han publicado esté libre de errores».

Sí, Haydn trabajaba y se esforzaba terriblemente. Pero su vida tenía ciertas compensaciones. Se le respetaba, vivía en uno de los lugares más hermosos de Europa, contaba con los servicios de una criada, un cochero, un carruaje con caballos, libertad para probar y elegir a los mejores cantantes y músicos que se cruzaban en su camino. La ópera era tan importante como la música orquestal en Esterház. El lugar también se enorgullecía de contar con el más refinado teatro europeo de marionetas, y Haydn debía componer música para sus piezas. Pero consagraba la mayor parte de su tiempo a la ópera. En 1786 diecisiete óperas, incluso ocho estrenos, merecieron un total de ciento veinticinco representaciones. H.C. Robbins Landon calcula que en el curso de un período de diez años, de 1780 a 1790, Haydn dirigió 1.026 representaciones de ópera italiana, sin mencionar las óperas de marionetas y la música incidental para obras teatrales. Estaba harto de ellas. Volvía a orquestar, cortaba, cambiaba y recomponía. Su protector esperaba nada menos que todo eso. Pero todo eso era parte de la tarea, y Haydn sabía bien que su posición era ideal. Dijo a su biógrafo G.A. Griesinger:

> Mi príncipe estaba satisfecho con todas mis actividades; se me aplaudía; como jefe de la orquesta podía realizar experimentos, observar lo que mejoraba la impresión general y lo que la estorbaba; y así podía corregir, agregar, cortar; y

> podía mostrarme audaz; estaba aislado del mundo, y cerca de mí no había nadie que me torturase o debilitase la confianza en mí mismo; de modo que tuve que convertirme en un ser original.

En el curso de su larga vida Haydn vivió para ver la desaparición de la orquesta barroca y el ascenso del conjunto sinfónico muy parecido a la forma moderna. Por supuesto, él mismo fue uno de sus principales promotores. Cuando comenzó a recorrer Europa, preparando sus propias sinfonías y sus obras corales, naturalmente desempeñó la función del clavicordista, en un nivel superior al del maestro de conciertos. Casi siempre dirigía su música desde el clavicordio. Hacia la década de 1790 su reputación era tan considerable que naturalmente ocupaba el lugar principal en una orquesta cualquiera. En sus famosos conciertos de Londres, en 1791 y 1794, el empresario Johann Peter Salomon, que le había llevado a Inglaterra, fue el jefe de la orquesta, y el compositor se sentó al piano. (Por esa época el clavicordio estaba superado). Salomon se esforzó por hacer justicia al distinguido visitante, y formó una orquesta de cuarenta hombres en 1791 y otra, realmente numerosa, de sesenta en 1794. En los conciertos de 1791 celebrados en los salones de Hanover Square (95 pies por 35) el grupo fue el más numeroso que Haydn hubiese dirigido jamás. Quizá no estaba acostumbrado a tanto lujo. Sea como fuere, hubo ciertas dificultades durante el primer ensayo. Los violines sonaban demasiado alto, y Haydn les obligó a repetir constantemente la frase, sin sentirse satisfecho. Finalmente, cogió el violín de Salomon, demostró lo que deseaba, y en adelante no hubo más dificultades.

Haydn desarrolló su actividad como director casi toda su vida. Y como sucede con todos los músicos brillantes, nunca se dudó acerca de quién era la figura principal del espectáculo. Un crítico del *Allgemeine Musikalische Zeitung* nos ofrece en 1799 una de las escasas descripciones de Haydn en acción: «Los gestos de Haydn me parecieron muy interesantes. Con ellos manifestaba a los músicos el espíritu que había presidido la composición de su obra, y que debía regir la ejecución. Todos sus movimientos aunque no eran en absoluto exagerados, permitían comprender muy claramente lo que pensaba y sentía en cada pasaje». La última aparición de Haydn

como director fue en 1803, en su cantata *Las últimas siete palabras de Cristo*.

Puede trazarse una imagen mucho más completa de Wolfgang Amadeus Mozart, el gran contemporáneo de Haydn. Las cartas de Mozart abundan en información acerca de su filosofía y su práctica musical. Además, sus contemporáneos le describieron con tanto detalle que no es difícil ofrecer un juicio razonablemente exacto de su persona como director. Pero ante todo digamos unas pocas palabras acerca de sus cualidades como músico.

Sabemos que nació con un oído perfecto, que fue el prodigio musical más brillante que la historia ha conocido, y que se convirtió en un creador clásico que abarcó todos los géneros. Fue un gran clasicista, y detestaba el exhibicionismo vacío; y un gran profesional, trabajó en el excelso nivel al que nadie, ni siquiera Haydn, podía aspirar. Sus conceptos como músico, y por lo tanto como director, estuvieron regidos por el concepto del «gusto» propio del siglo XVIII. En esa época el gusto significaba algo muy distinto del sentido que se atribuye hoy a la palabra. Cuando decimos que un músico actual tiene gusto, entendemos que se ajusta a las notas, reduce al mínimo la intervención de su propia personalidad, e intenta reproducir las ideas del propio compositor tan diligente y sinceramente como puede. Pero el gusto en el siglo XVIII implicaba precisamente lo contrario: la capacidad del intérprete para embellecer, o incluso mejorar, las ideas del compositor. Las notas eran el plan básico, y servían únicamente para estimular las ideas del músico. Si el intérprete convertía esas notas en algo grandioso, lógico, imaginativo, tenía buen gusto. Si se complacía en un trabajo vacío y exhibicionista, o de cualquier otro modo exhibía una mente convencional y vulgar, cabía sospechar de su gusto.

Mozart se refiere constantemente al gusto. Dice a su hermana, acerca de las sonatas para piano que él mismo había compuesto: «Ejecútalas con abundancia de expresión, gusto y fuego». De la violinista Regina Strinasacchi: «En su ejecución muestra una medida considerable de gusto y sentimiento». Del pianista Georg Richter: «… demasiado áspero y trabajoso, y completamente desprovisto de gusto».

Además de gusto, Mozart exigía ritmo («el requisito principal en

la música»), claridad, sentimiento, precisión y sobre todo fluidez. Eso no excluía que hubiese espíritu y fuego. Mozart a menudo utilizaba las palabras «fuego» o «fiero». Criticó a varios cantantes de su *Idorneneo* porque «Raaff y Dal Prato arruinan el recitativo cantándolo sin espíritu ni fuego». Como instrumentista, Mozart también insistía en el fraseo legato. Una de sus expresiones favoritas y muy repetidas es «debe fluir como aceite», por referencia a la ejecución con legato. Mozart se oponía a la apariencia y la falsificación. No podía ofrecer mejor elogio a un colega —y Mozart no era en absoluto generoso con sus alabanzas— que afirmar que dominaba completamente los elementos mecánicos que forman la música. Ello no necesariamente alude al virtuosismo, aunque Mozart ciertamente no era hombre que despreciase el brillo instrumental. Significa el control y el dominio perfectos sobre los problemas específicos que puedan suscitarse. Así, acerca del violinista Ignaz Fränzl (maestro de concierto de la Orquesta de Mannheim): «Me agrada mucho su ejecución. Usted sabe que no soy gran amante de las dificultades. El interpreta piezas difíciles, pero sus oyentes no advierten que son difíciles; creen que ellos mismos podrían hacer otro tanto. Esta es la auténtica interpretación».

Con respecto a la actitud de Mozart frente a la nota impresa, reclamaba fidelidad a la intención del compositor, en el marco de la libertad concedida por la época. Sobrentendía que los músicos adornarían y embellecerían —eso demostraba su gusto— pero no a costa del compositor. Manifestaba el mayor desprecio por el tipo de práctica musical representada por Abt Vogler, que «generalmente tocaba el bajo apartándose del modo en que estaba escrito, e inventando de vez en cuando armonías y melodías diferentes». Todo lo que fuese antinatural le molestaba; era impuro y antimusical. Así, se quejaba del canto de Joseph Meisner, que tenía:

> la costumbre de imponer a veces un temblor a su voz, convirtiendo una nota que debía sostenerse en cuartas o incluso octavas, y esto no podía soportarlo en él. Y, de verdad, es una costumbre detestable y completamente contraria a la naturaleza. La voz humana vibra naturalmente —pero a su propio modo— y solo en la medida en que el efecto es bello. Tal es la naturaleza de la voz; y la gente la imita no solo en los instrumentos de viento, sino también en

> los de cuerda, e incluso con el clavicordio. Pero tan pronto se sobrepasa el límite apropiado, ya no es bella —porque se opone a la naturaleza.

La proporción, la libertad, la disciplina, el ritmo flexible, el gusto, la abundancia de fuego y espíritu; Mozart buscaba todo eso. Su propia receta: «… ejecutar la pieza en el tempo en que debe ejecutarse, y tocar todas las notas, apoyaturas y demás, exactamente como están escritas, con la expresión y el gusto apropiados». Naturalmente, estos atributos se manifestaban en su dirección. Y la dirección era uno de los talentos sobresalientes de Mozart. Comenzó a asumir la dirección orquestal desde los doce años e incluso antes, y fue un director activo toda su vida. Generalmente dirigía desde el clavicordio, y en su juventud fue un director-violinista.

Mozart fue un violinista experto; en efecto, su padre, que era un hombre completamente objetivo y desprovisto de sentimientos cuando se trataba de la actitud musical de su hijo (y que a su vez fue uno de los profesores de violín más respetados de Europa), siempre dijo que si Mozart hubiese insistido en ese instrumento, se hubiera convertido en el primer violinista de Europa.

Mozart no profesaba particular simpatía por ese instrumento, aunque incluso durante su época parisiense nunca se alejó mucho del mismo. Mientras estaba en París asistió a un ensayo de una sinfonía (K. 297) que él había compuesto para el Concert Spirituel. Pasó algunos días ingratos y describió sus experiencias en una carta a su padre (3 de julio de 1778), un texto que ofrece una eficaz imagen de las condiciones de una orquesta contemporánea:

> Yo estaba muy nervioso durante el ensayo, pues en el curso de mi vida nunca había escuchado una ejecución peor. No tienes idea del modo en que dos veces se arrastraron desordenadamente a través de la obra. Yo me sentía muy mal, y de buena gana hubiera impuesto un nuevo ensayo, pero como había muchas otras cosas que ensayar, no quedaba tiempo. De modo que tuve que acostarme con el corazón oprimido y el espíritu descontento e irritado. La mañana siguiente decidí que no iría al concierto; pero por la noche, como hacía buen tiempo, finalmente me dispuse a asistir, y decidí que si mi sinfonía era ejecutada como lo había sido

> durante el ensayo, ciertamente me abriría paso hacia la orquesta, arrebataría el violín de manos de (Pierre) Lahoussaye, el primer violín, y dirigiría yo mismo.

Felizmente, la representación fue mejor que lo que Mozart había previsto, la sinfonía tuvo mucho éxito y Lahoussaye se salvó.

Fue también en París donde Mozart se declaró independiente del violín. Aunque su padre continuó insistiendo en que dirigiese con el arco, y pese a que el

director-violinista

era más importante que el clavicordista en muchas orquestas europeas, Mozart consideró con razón que sus cualidades y sus inclinaciones se centraban con mucha mayor intensidad en el piano. De modo que irguió la cabeza, y —desde distancia segura— escribió en París una carta a Salzburgo para decirle a su padre que no le complacía el modo en que estaban desarrollándose las cosas. Y, «debo arreglar otro asunto relacionado con Salzburgo, y es que no me sujetaré al violín, como hacía antes. Ya no seré violinista. Quiero dirigir desde el clavicordio». Mozart tenía entonces veintidós años, y durante el resto de su breve vida mantuvo firme su propósito.

Porque trabajó con toda clase de orquestas y en todos los tipos de casas de ópera, Mozart se convirtió seguramente en el mejor director europeo. Conocía sus propias cualidades. Ya en 1778 informó a su padre de que si el arzobispo de Salzburgo «acepta confiar en mí, pronto haré famosa a su orquesta; de esto no me cabe ninguna duda». Mozart no estaba fanfarroneando; era un músico brillante, y habría actuado como un tonto si él mismo no hubiese comprendido el hecho. Los aspectos técnicos de la dirección eran fáciles para él. La lectura de partituras, la lectura a primera vista, la trasposición, todas esas actividades eran como juego de niños. El director Joseph Weigl (que tomó de Mozart la dirección de *Las bodas de Fígaro y Don Giovanni* en Viena) dice de Mozart en acción: «Los que nunca vieron a Mozart ejecutar partituras de Handel de dieciséis o más pentagramas, con destreza inimitable, y al mismo tiempo le oyeron cantar y corregir los errores de los cantantes, no le conocen bien, pues en eso era tan grande como en sus composiciones. Uno siempre escuchaba una orquesta completa». Por supuesto, se espera que un buen director lea fluidamente la

partitura, aunque Mozart seguramente fue extraordinario. Pero era más que un técnico. Se convirtió en buen psicólogo práctico, apto para trabajar con los músicos de la orquesta, un director que sabía hasta dónde presionarlos y cuándo dejarlos en paz. En un concierto ofrecido en Leipzig en 1789 atacó con tal velocidad el tempo de una de sus sinfonías que la orquesta se embrolló completamente. Mozart se detuvo, explicó lo que deseaba, y arrancó otra vez en el mismo tempo, golpeando el suelo con el pie para mantener unidos a los ejecutantes. Se afirma que Mozart explicó por qué utilizaba este tempo: «No fue un capricho; pero vi inmediatamente que la mayoría de los músicos eran viejos. Hubiéramos presenciado protestas interminables si yo no los hubiese irritado tanto que dieran lo mejor de sí por enojo».

A veces, se le ofrecía la oportunidad de trabajar con grandes orquestas. Como todos los compositores, Mozart nunca se sentía tan complacido como cuando un grupo realmente grande ejecutaba una de sus sinfonías. El siglo XIX tendió a ver en Mozart a un compositor rococó cuyas sonoridades eran graciosas, y que debía ser abordado con un paso menudo, el dedo meñique al aire. Hoy sabemos que no era así. Sabemos que en este hombre había un demonio; que su música, sobre todo la de su período tardío, puede ser apasionada, intensa y enérgica. También puede producir una masa sonora considerable. Pero tiene que ser un sonido orgánico, con los equilibrios y las voces interiores mantenidos claramente. Una carta de Mozart escrita en Viena el 11 de abril de 1781, describe gozosamente una representación de (probablemente) la Sinfonía en do mayor (K. 338): «Fue *magnifique* y tuvo el éxito más grande. Había cuarenta violines, *se duplicaron todos los instrumentos de viento*, diez violas, diez contrabajos, ocho violoncelos y *seis fagotes*». (El subrayado es nuestro). Una orquesta de más de setenta músicos no es poca cosa, incluso con los criterios modernos; pero obsérvense las proporciones, de tal modo que seis fagotes y el doble de instrumentos de viento, equilibran el peso de las cuerdas. Ninguna orquesta moderna, incluso en los casos en que los directores se muestran muy ansiosos por ser «auténticos», se atiene a esas proporciones.

Mozart podía ser obstinado y temperamental, y a pesar de lo menudo de su cuerpo, podía ejercer una autoridad inmensa. Cuando

las cosas no se desarrollaban a su satisfacción, golpeaba impaciente el suelo con el pie. En tales casos, no le importaban los sentimientos de la orquesta ni del público. Durante una ejecución de su *Rapto en el serrallo* el tempo se descarrió, y Mozart gritó a los músicos que volviesen a la buena senda. Michael Kelly, el tenor irlandés que cantó en el estreno mundial de *Las bodas de Fígaro*, escribe que Mozart «era sensible como la pólvora». Pero cuando las cosas salían bien, se transformaba; y Kelly se refiere a «su carita animada… es imposible describirla, como sería imposible pintar los rayos del sol». En los ensayos de *Fígaro*, Mozart estaba por doquier, impartiendo instrucciones, saltando del escenario a la orquesta, vigilando el cumplimiento de los tempos, trabajando en estrecha relación con los cantantes. Dirigía desde el piano.

Pero ¿siempre procedía así? En la literatura contemporánea hay algunas desconcertantes referencias en las que aparece Mozart marcando el tiempo, y no se menciona el piano. Así, en el volumen de 1789 del *Musikalischer Almanach für Deutschland*, de Forkel, hay una entrada fechada en Viena, 26 de febrero de 1788. Comenta una cantata de C.P.E. Bach ejecutada por una orquesta de ochenta y seis músicos, y afirma que el *Kapellmeister Herr* Mozart «marcó el tiempo y tenía la partitura», y que el otro *Kapellmeister*, Umlauf, estaba frente al teclado. ¡*Marcaba el tiempo y tenía la partitura*! ¡Y otra persona estaba frente al clavicordio! Sabemos que en efecto Mozart marcaba el tiempo, y que probablemente lo hacía más o menos de acuerdo con el estilo moderno. En la primera representación de *La flauta mágica*, el compositor Johann Schenck ocupó un lugar en la orquesta; e incapaz de contener su placer, «se deslizó hacia el lugar del director, aferró la mano de Mozart y la besó. Mozart, que continuaba marcando el tiempo con la mano derecha, le miró con una sonrisa…». Ambas versiones —la de Forkel y la de Schenck— nos obligan a pensar. Es posible que las orquestas tuviesen dos instrumentos de teclado (aunque eso no era muy común tan avanzado el siglo), y que Mozart estuviese frente a uno. También cabe suponer que Mozart estaba de pie y dirigía —uno, dos, tres, cuatro. Schenck menciona específicamente «el lugar del director», no un piano. Otra posibilidad era que Mozart estuviese sentado frente a un clavicordio simplemente por guardar las formas. Hacia la década de 1780 las antiguas funciones del

violinista-clavicordista
comenzaban a desaparecer. Hacia finales del siglo parecería que el pianista tocaba muy poco, y consagraba sus esfuerzos al mantenimiento del conjunto. En el *Jahrbuch der Tonkunst* de 1796 hay una observación en el sentido de que «el maestro de conciertos ocupa el lugar, por así decirlo, del hombre de primera fila hacia quien vuelve los ojos la orquesta entera en busca de guía. Pero el *Kapellmeister* sentado al piano a veces tiene que suspender la ejecución para agitar ambas manos en el aire». Asimismo, es muy probable que el violinista marcase el tiempo con su arco con tanta frecuencia como ejecutaba. Ciertamente, Forkel y Schenck indican claramente que Mozart estaba acostumbrado a marcar el tiempo e incluso a trabajar con la partitura completa en el concierto. Si así eran las cosas, Mozart sería el primero de los grandes directores en el sentido moderno de la palabra.

Hay pruebas considerables en el sentido de que también Beethoven agitaba las manos en el aire. Pero a juzgar por todas las versiones, parece que Beethoven fue uno de los peores directores de la historia. Obstinado, desafiante, rehusaba reconocer su sordera y a menudo insistía en dirigir las primeras representaciones de sus obras. El resultado era inevitablemente una tragicomedia, aunque con mucha más tragedia que comedia: un gigante disminuido que soportaba una angustia sobrecogedor a, luchando por hacer lo imposible. Por si lo anterior fuese poco, nunca pudo llevarse bien con la gente, ni siquiera antes de su sordera, e irritaba constantemente a todas las orquestas con las cuales se relacionaba. Pero insistía obstinadamente. Incluso cuando la orquesta rehusó tocar bajo su dirección, como sucedió en 1808 con motivo del estreno de las Sinfonías Quinta y Sexta, se abalanzó sobre el estrado después de esperar hoscamente en una antesala durante los ensayos. No hubiera debido adoptar esa actitud. Johann Friedrich Reichardt, que formaba parte del público, escribió que «muchos fallos de la ejecución pusieron a prueba nuestra paciencia». Uno de los episodios fue que Beethoven, ejecutando al piano parte de su *Fantasía Coral* (incluida también en el gargantuesco programa), olvidó que había dicho a la orquesta que desechase ciertas repeticiones. Beethoven volvió atrás, la orquesta continuó avanzando, y la ejecución tuvo que arrastrarse hasta una

lamentable detención. Entre tanto Beethoven, que advirtió que algo estaba mal, gritaba: «¡Alto! ¡Alto! ¡Está mal! ¡Eso no sirve! ¡De nuevo! ¡De nuevo!». Algunos músicos se sintieron ofendidos y quisieron retirarse. Fue un desastre típico. En Viena, los músicos de las orquestas esperaban y rogaban que Beethoven se mantuviese apartado de ellos. Si en efecto se presentaba, esperaban y rogaban aún más intensamente que se limitase a observar, y no participara. Cuando Ferdinand Ries ejecutó el *Concierto en do menor*, Beethoven dirigió, pero con gran alivio de todos, se limitó a volver las páginas. «Jamás», dice astutamente Ries, «un concierto estuvo mejor acompañado».

De todos modos, Beethoven como director es una figura fascinante: un nexo sólido, incluso profético, entre el liderazgo dividido y los directores tiránicos, coreográficos y virtuosos que habrían de aparecer no mucho más tarde. En vida de Beethoven comenzó a usarse la batuta, y no hay pruebas concretas en el sentido de que Beethoven jamás la emplease. Y todavía en el estreno de la *Novena Sinfonía*, en 1824, varios directores intervinieron en la ejecución. Pero Beethoven insistía en gravitar con su presencia, como había hecho siempre. Apenas llegó a Viena comenzó a presionar. Su primer concierto en Viena —en que Beethoven dirigió solo su propia música— fue ofrecido el 2 de abril de 1800, y el programa fue típico de la época: una sinfonía de Mozart, un aria de *La creación* de Haydn, una improvisación de Beethoven, un concierto de Beethoven con el compositor como solista, el *Septeto* de Beethoven, un dúo de *La creación*, otra improvisación de Beethoven, y finalmente su *Sinfonía en do mayor*. El crítico del *Allgemeine musikalische Zeitung* formuló algunas observaciones acerca de la función: «En primer lugar, disputas acerca de quién debía dirigir (el concierto). Beethoven pensó, con mucha razón, que podía confiar la dirección, no a Herr Conti, sino a Herr Wranitzky. Los caballeros rehusaron tocar bajo su dirección». Eso fue nada más que el comienzo, y uno puede adivinar —conociendo el temperamento levantisco de Beethoven— el escándalo que siguió. Es indudable que los músicos achacaron la culpa al compositor. «Cuando estaban acompañando, los instrumentistas no se molestaban en prestar la más mínima atención al solista. En consecuencia, los acompañamientos carecieron por

completo de delicadeza, y no hubo reacción frente a la sensibilidad musical del solista. En la segunda parte de la sinfonía se mostraron tan descuidados que a pesar de todos los esfuerzos del director fue imposible obtener de ellos nada semejante al fuego».

Parece que la música era como una droga para Beethoven. Cuando el sonido le dominaba parece que literalmente perdía el control. Podemos imaginarle sentado al piano, dirigiendo una de sus obras orquestales. A medida que avanzaba la música, olvidaba por completo el propósito de su propia presencia. Se ponía de pie, se dejaba llevar, realizaba movimientos que podrían ser entendidos hoy pero entonces era el equivalente del galimatías. Todos los músicos aludían, con asombro e incredulidad, a los movimientos que Beethoven realizaba mientras dirigía. Ludwig Spohr, el importante violinista, compositor y director, tocó en la orquesta cuando Beethoven dirigió los estrenos de su *Victoria de Wellington* y la *Séptima Sinfonía* en 1814. Spohr comentó los movimientos «extraordinarios» del compositor. «Cuando había un sforzando, abría bruscamente los brazos, los que antes tenía cruzados sobre el pecho, y lo hacía con gran vehemencia. En un pasaje suave se inclinaba hacia abajo, y cuanto más suave deseaba que fuese más se inclinaba». Spohr dice que sucedía a la inversa cuando la música tenía más volumen, y «para acentuar todavía más el forte a veces también él se incorporaba con un grito a la orquesta, sin advertirlo». Ignaz von Seyfried nos ha dejado una famosa e inolvidable descripción de Beethoven como director:

> No tenemos motivos para afirmar que nuestro maestro era un modelo de director, y la orquesta siempre tenía que evitar que su mentor la extraviase, pues él tenía oídos solo para sus propias obras y estaba ocupado siempre con múltiples gesticulaciones destinadas a indicar la expresión deseada. A menudo marcaba equivocadamente un compás descendente en lugar de un acento. Solía sugerir un diminuendo agachándose cada vez más, y en un pianísimo casi se arrastraba bajo la mesa. Cuando el volumen sonoro crecía, se erguía también como si saliese de una puerta trampa del escenario; y al desencadenarse la fuerza total de su orquesta se alzaba sobre las puntas de los pies, alcanzando casi la altura de un gigante y agitando los brazos parecía elevarse hacia el cielo. Todo en él se mostraba activo, ni una pizca de

> su cuerpo se mantenía ociosa, y el hombre era como un *perpetuun mobile*. No pertenecía a ese género de directores caprichosos a quienes ninguna orquesta del mundo puede satisfacer. Más aún, a veces se mostraba en general excesivamente considerado, y ni siquiera repetía pasajes que habían salido mal durante el ensayo. «Estará mejor la próxima vez», decía. Era muy puntilloso con la expresión, los matices delicados, la distribución equitativa de la luz y la sombra así como el tempo rubato eficaz, y sin mostrar irritación comentaba esos aspectos con los músicos. Cuando observaba que los músicos se ajustaban a sus intenciones y tocaban juntos con ardor cada vez más intenso… se le transfiguraba de alegría la cara, todos sus rasgos irradiaban placer, una sonrisa de satisfacción jugueteaba en sus labios, y un resonante «¡*Bravi, tutti*!» recompensaba la triunfal ejecución.

Este es un aspecto de Beethoven como director. El otro exhibe el temperamento, las tormentas, las lágrimas y la destrucción. Los amigos de Beethoven se avergonzaban de sus extravagantes movimientos sobre el estrado, y a cada momento se disculpaban, atribuyendo con razón las excentricidades de Beethoven a su sordera. «En la época en que su oído aún era perfecto», dice Schindler, «rara vez tuvo ocasión de relacionarse con la orquesta, y sobre todo de adquirir práctica en la dirección». A medida que las sinfonías de Beethoven fueron cada vez más largas, los problemas de dirección se agravaron en consecuencia; y a causa de la presencia de Beethoven, que lo enredaba todo, se suscitaban constantemente situaciones terribles. Los músicos temblaban cuando sabían que Beethoven participaría en una representación. Algunas personas, por ejemplo Seyfried, iban de unos a otros, y pedían a los hoscos músicos que no hicieran caso de Beethoven y que concentraran la atención en el jefe. Pero al parecer nada servía, incluso cuando los directores, detrás de Beethoven, corregían al compositor. Además, la memoria de Beethoven no era fidedigna; era un hombre sumamente distraído. Seyfried relató a Spohr la vez en que Beethoven estaba ejecutando un concierto y olvidó que él era el solista. Se incorporó de un salto, comenzó a dirigir según acostumbraba, y a los primeros acordes altos abrió los brazos con tal violencia que derribó las dos luces que estaban sobre el piano.

No; todo era inútil. Spohr ofrece una dolorosa versión del estreno de la *Séptima Sinfonía* en 1814:

> La ejecución fue absolutamente magistral, pese a la dirección insegura y a menudo ridícula de Beethoven. Era muy evidente que el pobre maestro sordo ya no podía escuchar los pasajes más bajos de su música. Eso fue evidente sobre todo durante un ensayo de la segunda parte del primer movimiento, donde hay dos calderones sucesivos, el segundo pianissimo (presumiblemente los compases 299 y 300). Al parecer, Beethoven los omitió, y comenzó a marcar el tiempo antes que la orquesta hubiese tocado siquiera el segundo calderón. Así, sin advertirlo en absoluto, se adelantó diez o doce compases a la orquesta cuando esta comenzó, y además piano. Con el fin de indicar el piano, Beethoven de hecho se arrastró bajo la mesa. Con el siguiente *crescendo* volvió a alzarse cada vez más alto y saltando en el aire en el momento en que, de acuerdo con sus cálculos, seguramente se había llegado al forte. Cuando el forte no apareció, Beethoven miró alrededor asombrado, y después contempló incrédulo a la orquesta, que aún continuaba tocando piano. Recobró el sentido de las cosas con la llegada del forte, que él podía oír.

Con pasión y terror; y todo eso culminó con la reposición de *Fidelio* en 1822. Beethoven convirtió los ensayos en un embrollo irremediable, y nadie tuvo el valor de decírselo. Finalmente se llegó a la parálisis, y Schindler entregó una nota a Beethoven: «Por favor, no continúe; hablaremos en casa». Beethoven comprendió la situación y huyó del teatro. Wilhelmine Schröder-Devrient representaba el papel de Leonora, y también ella dejó su versión del episodio. Dice que durante los ensayos Beethoven «estaba con la orquesta y movía su batuta sobre las cabezas de todos», de modo que desordenaba el conjunto. ¿Movía su *batuta*? Pero Schröder-Devrient escribía muchos años después del episodio, y es posible que la memoria la engañase. Sin embargo, quizá Beethoven en efecto usó una vara; por esa época la batuta no era un hecho tan desusado en Viena.

Dos años después, durante el estreno de *La Novena Sinfonía*,

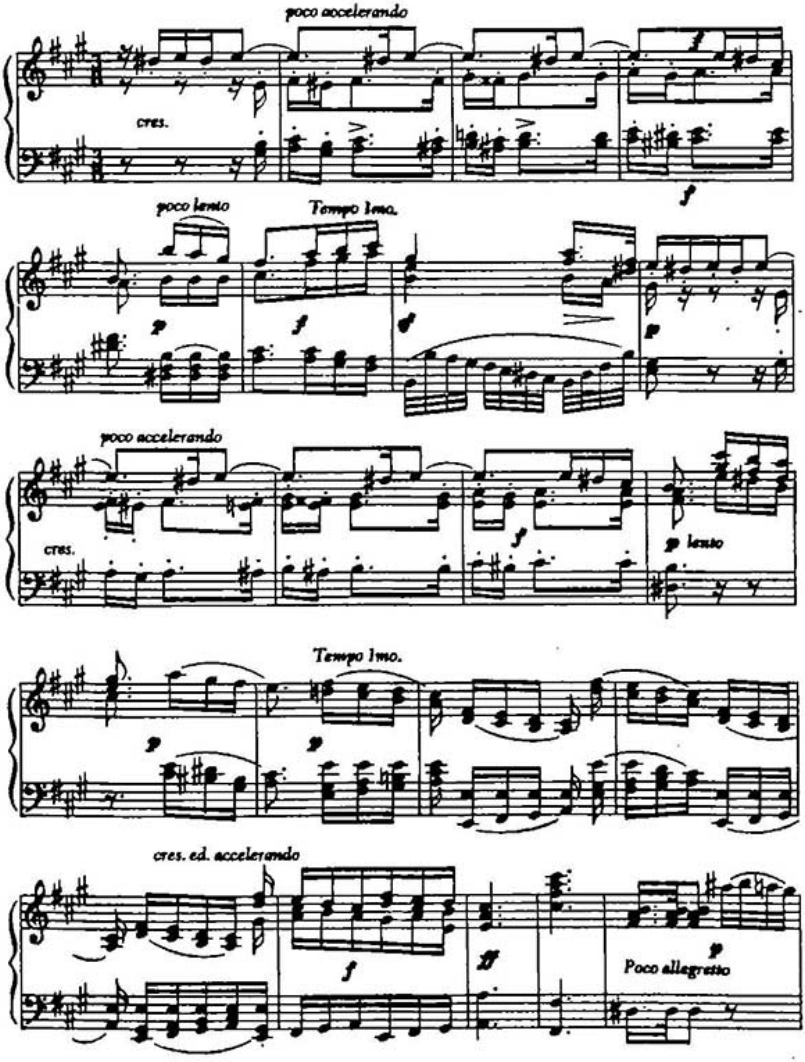
Beethoven intervino relativamente poco. Dirigía con carácter más o menos simbólico; los ojos de todos los ejecutantes estaban fijos en el maestro de conciertos, Ignaz Umlauf —que había ordenado a la orquesta que no prestase la más mínima atención a Beethoven— o en Conradin Kreutzer, sentado al piano. Sí, al piano. No está incluido en la partitura de la sinfonía, pero se le utilizó en todas las representaciones iniciales. Kreutzer seguramente marcaba el tiempo para beneficio de algunos de los sectores de la orquesta, o del coro, y utilizaba el piano solo cuando las cosas se descarriaban. (Todavía durante la década de 1840 las revistas inglesas presentaban a los directores «presidiendo frente al teclado»; y en ciertas orquestas europeas el piano conservó su lugar hasta la década de 1870).

La Novena Sinfonía originó problemas sin precedentes. Por lo que sabemos, Umlauf estaba a cargo del proyecto completo, y marcaba el tiempo con su arco. Tenía subdirectores; además de Kreutzer al piano, Ignaz Schuppanzigh dirigía los violines. La sinfonía fue ejecutada a partir del manuscrito después de solo dos ensayos. Uno se estremece al imaginar cómo sonaba. De todos modos, provocó la reacción del público. En cierto momento —algunos dicen que después del scherzo, otros que después del finale— Caroline Unger, la contralto solista, tomó de la manga a Beethoven y orientó su atención hacia el aplauso del público. Beethoven estaba sumergido en su propio mundo, los ojos clavados en la partitura, marcando el tiempo. Es probable que solo a partir de 1843 Viena escuchase una ejecución adecuada de la Novena, bajo la dirección de Otto Nicolai, después de tres ensayos, con la Filarmónica de Viena formada recientemente.

Si las ideas de Beethoven como director eran semejantes a sus ideas como pianista —y por supuesto, ese era seguramente el caso— cabe suponer que reclamaba una considerable libertad de la frase y el ritmo. Sin duda, se incluían los efectos rubato. Y si Anton Schindler se ajusta a la verdad —su testimonio, pese a su notoria inexactitud en las fechas, parece ser tan válido como otro cualquiera; después de todo, fue uno de los pocos alumnos de Beethoven— las ideas de Beethoven acerca de la ejecución orquestal implicaban una forma de fluctuación del tiempo que sería inadmisible hoy. (Hasta bien entrado el siglo XX toda la música era ejecutada con un grado de libertad que horrorizaría a los puristas

modernos). Schindler destaca el concepto de que la música orquestal no admite cambios del tempo tan frecuentes como es el caso de las formas más reducidas de la música. «Pero», continúa diciendo, «también es sabido que en las ejecuciones orquestales pueden obtenerse los efectos más grandes e imprevistos mediante leves variaciones del tempo».

Continúa analizando la Segunda Sinfonía. En veintiún compases del segundo movimiento Schindler indica alrededor de siete cambios del tempo. Reclama varios poco accelerandos, crescendos y demás.



En otro pasaje de su examen de las sinfonías, Schindler se refiere constantemente a las «pequeñas rupturas del tempo». Repetimos que si cabe confiar en la exactitud de Schindler (aunque debe destacarse que muchos estudiosos no lo hacen), sus comentarios deberían abrirnos los ojos cuando consideramos las características de los directores actuales. Por ejemplo, en la *Quinta Sinfonía* afirma que Beethoven deseaba que los compases 22 a 24 fuesen

ejecutados más lentamente que los dos primeros compases. «El destino de nuevo llama a la puerta, pero más lentamente», una línea inolvidable. Después, cuando el lema del «destino» reaparece, Schindler reclama la misma demora. Beethoven, dice Schindler, deseaba subrayar este lema. Cabe presumir que el resto de la sinfonía se atiene al tempo. En todo caso, Schindler dice que «acerca de posibles cambios esenciales del tempo en los restantes tres movimientos de la sinfonía, no he recibido ninguna información de Beethoven».

Es difícil imaginar que Schindler inventara todo esto de la nada. Y hay información suficiente acerca de la práctica de la ejecución contemporánea que sugiere que se otorgaba considerable discreción en el tempo al músico. Por supuesto, sería fácil aplicar literalmente las palabras de Schindler y dirigir a Beethoven de un modo burlesco. Pero lo que Beethoven, a través de Schindler, estaba buscando puede formularse en una palabra: expresividad. Beethoven no deseaba que se ejecutase su música como el compás de un metrónomo. Ciertamente, no hubiera deseado una línea musical quebrada o deformada, pero habría recibido de buen grado los recursos que acentuaban la tensión. El director que posee gusto e imaginación puede comprender fácilmente de qué está hablando Schindler. Por la misma razón, es fácil ver qué representaba Beethoven como director. Deseaba coger la orquesta y moldearla. La suya era una búsqueda constante de la expresividad, y la hubiera obtenido sobre el estrado, como la concebía en el piano, si no se hubiese interpuesto su sordera. A través de sus luchas épicas con la orquesta, a través de sus movimientos físicamente grotescos pero significativos, vemos al primero de los directores modernos, al hombre que deseaba plasmar el sonido de un modo personal y romántico, de acuerdo con su visión interior. Nunca alcanzó esa visión; su impedimento era demasiado grave. Pero como director Beethoven fue, lo mismo que en tantas otras cosas, el precursor, el modelo.

5

LAS ORQUESTAS, LA AFINACIÓN Y EL PÚBLICO

Hacia la muerte de Beethoven, la orquesta, gracias precisamente a él, había alcanzado casi la forma actual. Pero había mucho que hacer, sobre todo en el área técnica. Antes de la invención de los instrumentos de viento y bronce con teclado, todas las orquestas afrontaban problemas de entonación. En 1725 Alejandro Scarlatti consideraba sobrentendido que los instrumentos de viento debían emitir ruidos intolerables («Nunca están afinados»), y las cosas no mejoraron mucho a lo largo del siglo. Incluso la gran Orquesta de Mannheim podía irritar a los oídos sensibles. La queja de Burney era típica. Por supuesto, se sintió transportado la primera vez que escuchó la orquesta. Pero, «de todos modos hallé en esta banda una imperfección, común a todas las restantes que he oído a lo largo de mi vida, aunque abrigaba la esperanza de que no se manifestara en hombres tan atentos y capaces; me refiero al defecto representado por la falta de veracidad en los instrumentos de viento. Sé que es natural que estos instrumentos estén desafinados, pero parte de ese arte y esa diligencia… seguramente estarían bien empleados en corregir esta falta, que tanto corrompe todo lo que es armonía». Hasta el primer cuarto del siglo XIX músicos tan fidedignos como Spohr y Moscheles se quejaban de que los cornos siempre emitían notas falsas; y el crítico británico Henry Chorley, que fue a escuchar expectante su primer *Cazador maldito* en Berlín, salió desilusionado. Los cornos eran instrumentos «perezosos y falsos».

Pero la mediocre entonación no siempre era culpa del músico. Podemos tener una idea del modo en que sonaba una orquesta

contemporánea de Handel gracias a una grabación de la *Música de fuegos artificiales* de Handel (Vox 500.750), realizada por algunos de los mejores músicos de Boston y Nueva York en una orquesta formada por cornos sin válvulas, trompetas sin válvulas, un serpentón de caballería, oboes y fagotes. Algunas disonancias son dolorosas, aunque después de un rato el oído se adapta y hay algo realmente estimulante en la áspera incisión armónica. Los instrumentos sin válvulas podían producir tonos únicamente en la serie armónica natural, y algunos de esos timbres están muy distanciados de los timbres correspondientes en nuestra escala temperada. Por ejemplo, el decimotercer armónico de un instrumento en do es bemol para un la, sostenido para un la bemol; y sin embargo, tiene que servir para ambas notas. Los ejecutantes del corno en esta grabación, todos pertenecientes a la Orquesta Sinfónica de Boston, afirman que contrariamente a la concepción común, es imposible «embocar» esos tonos en los tonos de la escala temperada. La ejecución desentonada durante el siglo XVIII era un hecho corriente de la vida musical y poco podía hacerse para corregirla. El público lo consideraba sobrentendido, y se quejaba solo cuando las disonancias eran peores de lo acostumbrado. Mientras los compositores se atenían a las claves en que los instrumentos funcionaban cómodamente, las dificultades se reducían al mínimo.

Bach había establecido la escala igualmente temperada, en los veintiocho Preludios y Fugas del *Clavecín bien templado*, pero la mayoría de los instrumentos contemporáneos estaban afinados de acuerdo con el temple de los medios tonos, de modo que, según dijo en 1779 Friedrich Wilhelm Marpurg, «se afeaban tres escalas con el propósito de obtener una más hermosa». La afinación de Bach, utilizada hoy, era un compromiso. De acuerdo con las palabras de Percy Scholes, «no es posible afinar *perfectamente* un instrumento en más de una clave; si uno lo afina debidamente para la clave de do, tan pronto uno toca en otra clave algunas notas estarán desafinadas. En el sistema de medios tonos una sola clave era perfecta, pero gracias a un compromiso podía obtenerse que cierto número de claves tuviesen perfección suficiente de manera que el oído las tolerase, y el resto quedaba excluido». Las seis claves practicables eran do, sol, re, la, fa y si bemol; las tres claves

menores practicables eran la, re y sol. Por lo tanto, antes de la adopción de la escala bien temperada los compositores tenían una selección limitada de claves. Lo que hizo Bach fue concertar un compromiso. *Ninguna* clave era perfecta, como en el caso de la entonación con medios tonos, pero había leves imperfecciones en *todas* las claves, y esas imperfecciones eran tan pequeñas que el oído podía tolerarlas. En su biografía del doctor Burney, Scholes conjetura que la mayoría de los órganos y los pianos británicos no adoptaron las escalas bien temperadas hasta casi mediados del siglo XIX. Cita la ejecución que realizó Samuel Wesley del *Clave bien templado* al piano y al órgano a principios de la década de 1800, y concluye su análisis del temple con una pregunta pertinente:

Parecería que el problema entero de las claves utilizadas antes de la introducción del Temperado Uniforme exige estudio. Handel (por citar un ejemplo) a veces usaba ciertas claves que uno no esperaría hallar en él. De todos modos, continúa siendo cierto que había claves que un compositor no hubiera pensado usar antes de los tiempos del Temperado Uniforme. Cabe señalar que Burney deja sin utilizar ocho —cuatro mayores y cuatro menores— y ciertamente parecería que esas ocho, en un instrumento de medios tonos, originarían un efecto muy negativo. Sin embargo, seguramente fueron usadas en la ejecución de los «48» —salvo que Wesley traspusiera algunos de los preludios y las fugas de Bach— y de eso nada se sabe.

> Parecería como si, al formular la sencilla pregunta: «¿Cómo ejecutaba Wesley los “48” de Bach en el piano de Burney?», uno estuviera desafiando a los especialistas en acústica y a los historiadores científicos de la música a reconsiderar un poco el tema, acerca del cual hasta aquí se han pronunciado de un modo bastante dogmático y sin comprobar de manera suficiente sus propios enunciados mediante el examen del repertorio musical concreto del siglo XVIII.

Con respecto a los instrumentos con llaves de la orquesta, la primera mitad del siglo XIX se propuso hacer algo acerca de los problemas de entonación y para facilitar la interpretación. Ciertos fabricantes de instrumentos, entre ellos Theobald Böhm y Apollon Barret, perfeccionaron con ingeniosos mecanismos la flauta y el

oboe, respectivamente. Iwan Müller y Hyacinthe Klosé perfeccionaron el clarinete. Adolphe Sax inventó un mecanismo de pistón para la trompeta y creó una familia entera de «bombardinos», de los cuales la tuba fue uno. Los cornos de válvulas comenzaron a aparecer hacia 1835. Hacia 1850 la orquesta se había estabilizado considerablemente.

Con los instrumentos de viento perfeccionados recientemente, también se unió a la orquesta un número cada vez más elevado de cuerdas. Se procedió a «mejorar» los violines, confiriéndoles un cuello más largo y un puente más alto y redondo. Si Beethoven en sus primeros tiempos de Viena solía pedir por lo menos cuatro primeros violines y cuatro segundos en sus sinfonías, las orquestas de la década de 1830 tenían muchos más. Eran necesarios. Había pasado hacía mucho tiempo la época en que los personajes importantes sugerían seriamente, como hizo el autor de un trabajo publicado en la *Magazin der Musik*, de Cramer, en 1783, que las sinfonías debían ser ejecutadas a lo sumo por diecisiete músicos. Hacia el final de su vida Beethoven exigía sesenta y a veces conseguía incluso más. Los instrumentos de viento comenzaron a ser tan potentes que se imponían a las cuerdas, y en 1828 Fétis tomó nota de la situación, teniendo en mente el advenimiento de la música romántica. Como el número de cuerdas «aún no ha aumentado en los teatros de las principales ciudades europeas», escribió en *The Harmonicon*, «la consecuencia es que los instrumentos de cuerda se ven desbordados por las flautas, los oboes, los clarinetes, los fagotes, los cornos, las trompetas, los trombones, los figles, los timbales, los tambores y los címbalos. En la Opéra de París, donde los violines y los contrabajos son muy numerosos, este defecto no es tan evidente. Pero ya es perceptible en el
Théâtre-Italien;
en los teatros provinciales es peor. En una palabra, al aumentar las masas sonoras, no siempre es posible conservar una justa proporción. La escasez de artistas y la falta de espacio representan obstáculos importantes».

Pero unas pocas orquestas europeas eran muy numerosas ya incluso durante el primer cuarto del siglo XIX. En Munich había cuarenta y ocho cuerdas. La Opéra de París, aludida por Fétis, tenía

cincuenta y nueve, es decir, quince primeros violines, dieciséis segundos, ocho violas, doce violoncelos, ocho contrabajos. (La Filarmónica de Nueva York en 1967 tenía diecisiete, diecisiete, doce, doce, nueve; un total de sesenta y siete). Por supuesto, los compositores animaban a las orquestas con el fin de que ampliasen sus proporciones y sus hazañas técnicas. Weber, Schubert, Berlioz, Wagner —todos reclamaban más y más por referencia a los efectos cromáticos, las sonoridades y las nuevas exigencias técnicas—. Y lo mismo vale para Mahler, Strauss y la gargantuesca orquesta de los *Gurrelieder* de Schoenberg. En general, las cuerdas de una típica buena orquesta del último cuarto del siglo XIX tenía un promedio de cincuenta y cinco músicos.

El cambio que sobrevino en la situación de la orquesta durante la primera mitad del siglo XIX no fue más que una expresión de los cambios que se manifestaban en Europa. Todo se encontraba en estado de transición. La burguesía se esforzaba, la Revolución Industrial había creado fábricas y caminos; había aportado nuevas técnicas de manufactura (incluso técnicas en la edición de libros y partituras de música). Las artes ya no eran dominio del clero o la aristocracia. Ahora, el «nuevo rico» e incluso el hombre común querían participar en la experiencia musical. Pero durante un tiempo no tuvieron adónde ir. Todavía durante la década de 1830 no había en París una sala de conciertos decente, y eran muy escasas en Europa. Los salones, las habitaciones de hoteles, las academias de equitación; todo fue utilizado al servicio de la música. Pronto comenzaron a construirse salones. Y también se fundaron conservatorios: en París en 1795; en Milán y en Nápoles en 1808; en Praga en 1811; en Viena en 1817; en Londres en 1822; en Bruselas en 1832; en Leipzig en 1843; en Munich en 1846. En esas ciudades podían hallarse orquestas importantes, aunque casi no existían las «orquestas sinfónicas». La casa de ópera era su hábitat natural, y la ejecución de sinfonías tenía carácter extraordinario. Los artistas en gira debían arreglarse con lo que hallaban, y en las provincias encontraban muy poco. En Liverpool, el año 1825, Moscheles tuvo que contentarse con ocho cuerdas y «cuatro irregulares instrumentos de viento». Ese fue su acompañamiento en un concierto. Por lo menos en las grandes ciudades se contaba con la Filarmónica de Londres (fundada en 1813), la Orquesta del

Conservatorio de París (1828) y la Filarmónica de Viena (1842).

La institución de los conciertos públicos tardó mucho en afirmarse, y solo a partir de las décadas de 1840 y 1850 llegaron a prevalecer. Antes se habían realizado intentos esporádicos. Ya en 1672 el violinista inglés John Banister concibió la idea de cobrar la entrada a los conciertos, según la tarifa de «un chelín por cabeza, y digan lo que quieran». Su primer anuncio apareció en la *Gazette* de Londres el 30 de diciembre de 1672:

> Deseamos informar que en la casa del señor John Banister, ahora denominada
> Escuela-Música,
> frente a la Taberna de George en los Carmelitas, este lunes se hará música ejecutada por excelentes maestros, y comenzará precisamente a las cuatro de la tarde, y todas las tardes en el futuro, a la misma hora.

Estos conciertos de Banister se prolongaron hasta 1678. Más tarde, Londres conoció los conciertos de John Britton, los de la Academia de Música Antigua (fundada en 1710), la Sociedad Castle (1724) y diferentes series de distintos empresarios, por ejemplo Salomon. En París, Anne Philidor (que era hombre pese a su nombre de pila femenino) fundó el famoso Concert Spirituel —a menudo denominado impropiamente Concerts Spirituels— en 1725. Se prolongaron sesenta años y fueron una de las instituciones musicales más importantes de Europa. Philidor también intervino en la formación del Concert Français en las Tullerías, dos veces por semana (sábados y domingos) en invierno, una vez a la semana en verano. Estos conciertos se prolongaron de 1727 a 1730, y en ese lapso se ofrecieron un centenar de conciertos. Leipzig inició sus famosos conciertos en 1743, y más tarde, en 1781, se trasladaron a la Gewandhaus. La Sociedad de la Práctica de la Música, en Berlín, comenzó en 1749; la Tonkünstler Societát de Viena nació hacia 1772, y los conciertos Félix Meritas comenzaron en Amsterdam hacia 1777. Pero incluso en los centros musicales cultos, los episodios reales eran muy escasos en el curso de un año. Cuando Beethoven llegó a Viena, a fines de 1792, había muchos conciertos solistas, pero solo cuatro conciertos sinfónicos anuales programados. Se presentaban en el Burgtheater —dos por Navidad,

y dos por Pascua.

Los programas invariablemente eran heterogéneos, y la orquesta se complementaba con solistas vocales e instrumentales y presentaba alguna novedad. A menudo la orquesta era un grupo formado de acuerdo con la ocasión, la mayoría aficionados al club de música de la ciudad, gente que desafinaba entusiastamente y rara vez mantenía cierta unidad. No se ejecutaban sucesivamente los movimientos de una sinfonía. Los organizadores de un concierto sin duda creían que un esfuerzo intelectual tan extraordinariamente concentrado como escuchar los tres movimientos consecutivos de una sinfonía podía provocar fiebre en el público. Los programas eran terriblemente extensos, aunque el contenido fuese ligero: dos o más sinfonías, dos oberturas, números vocales e instrumentales, dúos, un concierto. Más de tres horas era la norma, y muchos músicos se quejaban. «Es un error», escribió Moscheles en 1830, «ofrecer en cada concierto de la Filarmónica (de Londres) dos sinfonías y dos oberturas, dos grandes piezas instrumentales y cuatro vocales. Por mi parte, nunca puedo gozar más que la mitad de todo eso». Todavía en 1855 Wagner elevó su voz ante la extensión de los programas de la Filarmónica en Londres (tenía que dirigirlos). Pero por lo menos una proporción considerable de la música incluida en esos programas era nueva. El público actual busca las obras antiguas, pero a principios de la década de 1800 les interesaban principalmente los productos más recientes. Adam Carse examinó los programas de las primeras organizaciones, y extrajo algunas estadísticas impresionantes. Entre 1830 y 1839 los conciertos del Conservatorio de París incluyeron diecisiete sinfonías de compositores del siglo XVIII, comparadas con noventa y cinco de autores del siglo XIX. No hubo conciertos del siglo XVIII y se incluyeron quince compuestos después de 1800. En Leipzig durante la misma década la proporción entre las sinfonías del siglo XVIII con las del siglo XIX fue de 51 a 154; en las oberturas de 21 a 258; en los conciertos, 6 a 148. Esta proporción es más o menos la misma que se observa por doquier.

Pero fuera de París, Londres, Berlín y un par de ciudades más, los niveles de ejecución seguramente eran muy bajos, sobre todo en los primeros años del siglo XIX. En este punto todos los expertos opinan lo mismo. Adam Carse afirma que «el nivel de ejecución de

las orquestas del siglo XVIII era tal que apenas se toleraría hoy». Es perfectamente factible extraer una referencia tras otra a la ineficaz ejecución orquestal de los comentaristas calificados de la época, y también de la primera mitad del siglo XIX. Adolphe Adam asistió a una ejecución en Covent Garden en 1833. La orquesta protagonizó su peor momento la noche del sábado, dice Adam, porque se había pagado a sus miembros ese día, y sin perder tiempo se emborracharon. Describe los sorprendentes ruidos emitidos al comienzo de la obertura. El oboe hizo *cuac*, seguido por un *cuac* aún más prodigioso del clarinete. El fagot produjo una serie de temibles ronquidos. La flauta continuó aportando una sucesión de *turlututus*. La trompeta puso el pabellón de su instrumento en el bolsillo de un vecino y sopló a través de la ropa. El bombo sonaba con estrépito enloquecido. Entre tanto, el director y los cantantes proseguían como si nada desusado estuviese sucediendo. La ejecución de *Don Giovanni*, oída por Vincent Novello en Viena en 1829 no estuvo en la misma categoría que la del Covent Garden, pero la orquesta actuó sin tener en cuenta a los cantantes y estos, en defensa propia, se vieron obligados a aullar: el resultado fue «un efecto tosco, ruidoso y violento».

Cabe presumir que en Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XIX las ejecuciones eran indescriptibles. Max Maretzek asistió a una representación de *El barbero de Sevilla* en la Astor Place Opera House de Nueva York. La orquesta tenía aproximadamente treinta y seis presuntos músicos. «Tenían un jefe, el *signor* Lietti, que al parecer no creía necesario indicar el movimiento marcando el tiempo». Tampoco se ocupaba de eso; estaba muy atareado tocando el violín, sin prestar la más mínima atención a los restantes instrumentos de la orquesta. Golpeaba con fuerza el piso y contorsionaba la cara. Los restantes violinistas «se esforzaban con una ferocidad puramente musical que es imposible ver en otro lugar… Después de los primeros ochenta compases del movimiento allegro, quien estuviera allí, seguramente después de cerrar los ojos creería que se encontraba rodeado por una serie de sierras que operaban enérgicamente». Abrumado, Maretzek consagra páginas a la descripción; y aun admitiendo cierta exageración y el natural brío de Maretzek, sin duda era una ejecución de la que se podía prescindir.

Todos los músicos coincidían en que las orquestas italianas eran las peores del mundo. Spohr observó que «desconocen los matices del piano y el forte». Pero incluso en estas condiciones uno puede arreglarse. Pero cada uno (de los ejecutantes) incorpora sus propios adornos, de acuerdo con su criterio, y el resultado es que «el sonido parece el de una orquesta afinando los instrumentos más que una representación coordinada». Además, escribió Spohr, los violinistas no solo tocaban lo que les venía a la mente, sino que «usaban pausas dobles en casi todas las notas». Tenemos el testimonio de George Sievers. Era un erudito y el corresponsal de varias publicaciones alemanas, y vivió en Italia durante las décadas de 1820 y 1830. Su descripción de las orquestas italianas es extensa, pero no es muy conocida y vale la pena reproducirla como una imagen muy gráfica de las costumbres musicales italianas:

> Las orquestas italianas no están en condiciones admirables, ni cosa que se le parezca. La falta de precisión, de unidad y cooperación, e incluso la carencia de habilidad técnica son visibles por doquier. Ciertos pasajes que de ningún modo son difíciles se ven malogrados y torturados; más aún, el músico a menudo se extravía por completo… Se pide a las orquestas que acompañen a cantantes que poseen voces plenas y vigorosas que exigen un apoyo enérgico, de manera que los mismos cantantes puedan expresarse cabalmente. El violín débil, desprovisto de fuerza y sabor, que es usual en las orquestas alemanas —y en gran medida también en las francesas—, no existe en las bandas italianas. ¡Cada uno toca el violín y sopla con toda su fuerza y poder! Sería absolutamente inconcebible que un cantante solicitara un acompañamiento más moderado; la orquesta creería inmediatamente que carece de voz. La orquesta todo lo toca de acuerdo con la inspiración del momento; no se reflexiona acerca de nada… Como no hay conciertos públicos, carecen de experiencia en la ejecución de las llamadas sinfonías… Incluso más impresionante es el descuido, la negligencia y la total falta de entusiasmo de los músicos. Mientras en la orquesta de París cada miembro está atento para recoger la más mínima indicación del director, en las orquestas italianas cada uno se arregla por su cuenta. Afinan los instrumentos mientras el cantante está entonando un pasaje de bravura, hablan mientras tocan, bajan los instrumentos cuando les

> viene en gana para descansar o rascarse la cabeza. En general, se comportan como si el asunto entero careciese de seriedad. Tienen tan escaso entusiasmo como poca disciplina técnica… Cuando el
>
> violinista-jefe
>
> da la señal de comenzar, golpea varias veces con toda su fuerza el candelabro de bronce depositado sobre su mesa, sin suministrar a los músicos la más mínima indicación. Inmediatamente después adelanta su arco en el primer golpe de la obra, sin preocuparse si todo el resto, o solo unos pocos, o de hecho nadie, comienza simultáneamente con él. Estos golpes atroces sobre el candelabro se repiten muchas veces antes de cada número, y primero los descarga el cembalista, que acompaña los recitativos simples al piano, y después el primer violín. Durante los recitativos los restantes músicos se deslizan bajo los asientos de la orquesta para charlar entre ellos, tomar una pizca de rapé, o incluso hacer una broma pesada a uno de los colegas. Cuando el jefe golpea los candelabros los músicos corren en todas direcciones, y dos terceras partes generalmente llegan tarde, porque en su prisa uno ha derribado un atril, otro un candelabro, otro la música, o ha pisado el callo de un colega y se detiene para discutir con él. En París no se permite a los músicos abandonar sus asientos, excepto en los casos de suma necesidad. Los músicos italianos, que cuidan mucho cada uno su cabeza, usan todos gorros rojos, lo cual les confiere el aspecto de los revolucionarios franceses de 1790.

Berlioz y Mendelssohn confirman totalmente la descripción de Sievers. Berlioz aludió al «infernal resoplido y rascado, tan indiferente a lo que se vocifera en escena como a lo que se susurra en los palcos y las últimas filas de platea, mientras en todo eso existe un solo pensamiento, ganarse la comida. La reunión de estas pobres criaturas es lo que se llama una orquesta». Y en 1831 Mendelssohn se quedó muy impresionado por el modo en que los jefes golpeaban el candelabro. Pero «a pesar de eso las voces nunca se unen».

Así como la mayoría de las orquestas estaban en lo que el siglo XX denominaría un estado primitivo, también el enfoque de la música misma era por completo distinto. Por ejemplo, no existía el concepto de la fidelidad a la nota impresa. Durante casi todo el

siglo XIX se mantuvo más o menos la práctica del siglo XVIII consistente en embellecer e improvisar. Los músicos, incluso los más puros y nobles, no vacilaban en absoluto cuando se trataba de modificar las cosas de acuerdo con su propia inclinación. No existía la erudición o la musicología. Después de 1750 se sobrentendía que había que modernizar las composiciones tempranas (véase la orquestación de *El Mesías*, de Handel, por Mozart), o que debían recrearse por completo. En su condición de músico práctico contemporáneo, el propio Mozart sabía que sus óperas y otras obras nunca serían ejecutadas después de su muerte exactamente como él las había escrito. O para el caso, ni siquiera mientras él vivía. Por ejemplo, sabía que pocas orquestas europeas tenían clarinetes o cornos ingleses. En una carta a Sebastian Winter, escrita en 1786, se refirió a la partitura del *Concierto para Piano en la* (K. 488) y a sus dos clarinetes. Mozart señaló que si no había clarinetes «un copista competente puede trasponer las partes a las claves apropiadas, en cuyo caso el primer clarinete debe ser ejecutado por un violín y el segundo por una viola». Eso era lo que probablemente sucedería. En las representaciones realizadas en Salzburgo de *El rapto en el serrallo*, las violas remplazaron al clarinete y al corno inglés. Pero Mozart se hubiera sentido abrumado al descubrir lo que sucedió con sus óperas después de su muerte. *La flauta mágica*, en París, en 1801, fue representada bajo el título de *Les Mystères d'Isis,* con el texto modificado, las armonías alteradas, los solos y los dúos convertidos en tríos, la inserción de partes de *Don Giovanni, Fígaro*, y *Clemenza di Tito*, e incluso con fragmentos de las sinfonías de Haydn incorporados a la ópera. En Inglaterra, algunas canciones populares contemporáneas fueron agregadas a las óperas de Mozart, y este tipo de pastiche estuvo en los anuncios hasta 1820 (Spohr menciona el hecho con profunda indignación). *El barbero de Sevilla*, de Rossini, fue presentado en el Covent Garden en 1818 del siguiente modo:

> La Obertura y la Música (completa) de la Opera Cómica llamada *El barbero de Sevilla*, representada en el Theatre Royal, Covent Garden, con partes provenientes de las muy celebradas óperas de Paisiello y Rossini, *Il Barbiere di*

> *Siviglia*, en parte compuesta y el conjunto arreglado, modificado y adaptado a la escena inglesa por Henry R. Bishop.

Entre otras cosas, Bishop desechó la obertura de Rossini y compuso una por su cuenta. ¡Y Rossini gozaba de buena salud en ese momento!

Con bastante frecuencia se realizaban modificaciones no porque el arreglista creyese que el compositor original no fuese muy bueno. Todo lo contrario: porque con absoluta humildad el arreglista deseaba ayudar a un gran hombre. Así, Mendelssohn creyó honestamente que hacía un favor a Bach al cortar y revisar la *Pasión según San Mateo* de manera que los públicos de Berlín considerasen más grata la obra. Vincent Novello solo se hacía eco de un sentimiento contemporáneo cuando incorporó fragmentos a la partitura de Handel, a causa de «la profunda veneración que siento por la memoria del más sublime de todos los compositores… He seleccionado cuidadosamente solo los instrumentos suplementarios que enriquecen mi nueva edición de la partitura orquestal, y que según mi mejor criterio el *propio* Handel habría elegido si los hubiese tenido a su disposición cuando por primera vez compuso estos oratorios». De modo que incluso a mediados del siglo XIX escuchamos el argumento: «Si Handel (o Bach, u otro) viviese hoy…» que Leopold Stokowski y los restantes arreglistas usarían en el siglo XX. En 1837 Moscheles presentó en Inglaterra una cantata de Bach, incorporándole nuevos acompañamientos compuestos por el propio Moscheles, «con gran gusto y pronta apreciación del carácter de la música». Moscheles, una de las mentes musicales realmente refinadas de la primera mitad del siglo, fue también el hombre que agregó acompañamientos de órgano al coro de la *Novena Sinfonía* de Beethoven; y mientras estaba en eso, recompuso algunas de las partes vocales.

Wagner se quejó amargamente de las alteraciones realizadas por los directores que interpolaban o modificaban el material. ¡Y nada menos que él se quejaba! «Mejoró» *Ifigenia en Aulide*, de Gluck, uniendo pasajes, componiendo los nexos, incorporando sus propios recitativos; y así, nos dice en su autobiografía: «En la obra entera revisé más o menos exhaustivamente toda la instrumentación». Para

nosotros, que vivimos en el último tercio del siglo XX, es muy difícil ponernos en el lugar de personas como Wagner y Mendelssohn, que a lo sumo intentaban hacer todo lo que estaba a su alcance por los compositores anteriores. Lo que hoy nos parece vandalismo o sacrilegio era entonces el más profundo homenaje, si se realizaba con moderación e integridad. Hans von Bülow resume esta concepción en una carta escrita en 1850. Está comentando la dirección de *Don Giovanni* por Wagner en Zurich, en presencia de «un público sumamente gris, estúpido y desagradecido». Wagner, escribe Bülow,

> … se había tomado un trabajo excepcional y todos habíamos pasado varios días y noches corrigiendo errores en las partes orquestales, remplazando instrumentos que faltaban, por ejemplo los trombones —trompetas profundas—, etcétera. Él había ordenado traducir a un buen diálogo alemán los recitativos italianos, algunos aceptados incluso en su forma original; también había simplificado la escenografía, y reducido sagazmente el permanente cambio de escenas a una sola, en medio del primer acto; y además, había arreglado que la última aria de Donna Anna, generalmente cantada en una habitación, se trasladase al camposanto, adonde ella va con Don Ottavio, para quien un pequeño recitativo, compuesto por Wagner, precede al aria como una suerte de introducción. Así, toda la acción dramática cobró una consecuencia razonable, la cual por desgracia casi siempre falta en una representación. Me ha llevado al borde de la locura recordar cómo Wagner solía ser acusado en Dresde de dirigir malintencionadamente las óperas de Mozart. El cálido y afectuoso sentimiento artístico de reverencia por Mozart, revelado por este acto de desinterés, no fue destacado por ninguno de los llamados especialistas en Mozart. Es evidente que *Don Giovanni*, según se lo representa por doquier hasta ahora, no provoca el placer ni determina el afecto que puede y debería estar a su alcance; es necesaria una amplia reforma en este asunto.

Puede afirmarse con certeza que antes del siglo XX ninguna composición barroca o clásica fue ejecutada según el estilo de los siglos XVII y XVIII. También puede afirmarse sin temor de errar que todas las partituras, incluso las de Beethoven, fueron retocadas por

los directores de más sólida integridad, por ejemplo Wagner y Habeneck. Daniel Türk, director en Halle durante los primeros años del siglo XIX, solía reducir la introducción al último movimiento de la *Primera Sinfonía* de Beethoven; creía que la audiencia se reiría de esas escalas ascendentes, y por supuesto no entendía su sentido.

Sí; en esos tiempos se imponía un orden distinto a las cosas. Esta afirmación también valía para el propio músico de orquesta. Era un hombre mal pagado, cargado de trabajo, y a principios de siglo se le consideraba un miembro indeseable de la sociedad. A su indignidad se sumaba el hecho de que en muchas orquestas europeas debía permanecer de pie durante las actuaciones. Seguramente la incomodidad física originaría una ejecución todavía peor. No es cosa generalmente sabida, pero era una costumbre casi universal que todos los músicos, excepto los violoncelistas, permaneciesen de pie. En el primer concierto de la Filarmónica de Nueva York, en 1842, los instrumentistas estaban de pie, según el estilo aprobado en la Gewandhaus de Leipzig, y once años más tarde un escritor se preguntaba por qué tocaban de pie, cuando debían sentirse mucho más cómodos si estaban sentados. Los músicos de la Gewandhaus tuvieron que esperar hasta 1905 para descansar sus pies fatigados.

Si la conducta de muchos músicos y muchas orquestas era mala, si se abordaba libremente la nota impresa, el comportamiento del público hasta la primera mitad del siglo XIX podía ser incluso peor. A lo largo del siglo XVIII era probable que muchos conciertos se desarrollaran en los salones de la realeza, como telón de fondo de las partidas de naipes y la conversación. Más de una vez Spohr se negó a tocar en estas circunstancias. Los músicos como él, Moscheles, Liszt y Mendelssohn, exigieron respeto y contribuyeron a convertir al artista en una figura espléndida, tocada por la divinidad, frente a la cual incluso la realeza debía mostrarse respetuosa (cierta vez Liszt censuró al zar de todas las Rusias en términos inequívocos). Pero cuando las clases medias y bajas comenzaron a asistir a los conciertos, y especialmente a la ópera, debieron ser educadas. Al principio hablaban tanto que era difícil escuchar la música. Durante su primera visita a Londres, Haydn fue a Covent Garden y escribió lo siguiente en su diario:

> El teatro es muy oscuro y sucio, y casi tan espacioso como el

> Teatro de la Corte de Viena. El pueblo común que ocupa las galerías de todos los teatros es muy impertinente; da el tono con toda su impetuosidad desenfrenada, y que haya o no repetición de una pieza se determina por sus alaridos. Las plateas del fondo y todos los palcos tienen a veces que aplaudir mucho para conseguir que se repita un pasaje. Es lo que sucedió esta noche, con el dúo del tercer acto, que fue muy hermoso; y los gritos en favor y en contra se prolongaron casi un cuarto de hora, hasta que finalmente las plateas y los palcos vencieron y se repitió el dúo. Ambos actores estaban de pie en escena, aterrorizados, primero se retiraban y después reaparecían otra vez.

La mala conducta del público de Covent Garden era notoria. Moscheles relata que en 1826 Carl María von Weber dirigió una de sus oberturas entre los gritos y los silbidos de las galerías. Después, el propio Moscheles tuvo que adelantarse y ejecutar una obra para piano y orquesta. «Al oír los primeros compases de la introducción los díscolos de la galería se hicieron oír silbando, gritando, aullando y diciendo: "¿Estás cómodo, Jack?", y acompañaban la pregunta con cáscaras de naranja». Siguió a Moscheles cierta señorita Patón, que trató de cantar, tuvo que interrumpirse tres veces a causa del ruido, y después se retiró llorando. Al escribir acerca de este episodio Moscheles no parece especialmente impresionado o siquiera sorprendido. La tradición inglesa fue siempre de autoexpresión sin inhibiciones. En 1775 Jean Monnet llevó una compañía de danza a Drury Lane. Como al público no le agradó el espectáculo, y además el sentimiento antifrancés era muy vivo, los asistentes expresaron sus sentimientos durante una representación demoliendo el local. Rompieron vidrios, quebraron bancos y los arrojaron al escenario y mancharon las paredes. Fue necesario cerrar varios meses Drury Lane para reparar los daños.

París también podía tener sus momentos. Burney, que asistió a la ópera en 1770, oyó una obra «que fue agredida tan completamente como pudo sucederle a otra pieza cualquiera en Inglaterra. Yo creía que el público francés no silbaría en la medida en que comprobé que lo hizo en esta ocasión. Y en efecto, lo hizo, y mezcló eso con risotadas estrepitosas, como las peores que había escuchado jamás en Drury Lane o Covent Garden. En resumen, se apeló a todas las formas inglesas, excepto romper los bancos o la cabeza de los

actores, y salvo el sonido incesante de las voces de repudio, francesas en lugar de inglesas». Y por supuesto, unos ochenta años más tarde, vemos la famosa demostración del Jockey Club contra *Tannhäuser* de Wagner, en la Opéra. Parece que el público alemán y austríaco era mucho más disciplinado, y su desaprobación, aunque a menudo intensa y expresiva, no adoptaba formas físicas de manifestación.

6

El advenimiento de la batuta

Alrededor del último cuarto del siglo XVIII, cuando el bajo cifrado prácticamente había pasado a la historia, la dirección dividida se mantenía solo por la fuerza de la costumbre. Ya no era necesario el *maestro al cémbalo* para comprender esos dígitos misteriosos sobre los cuales se trazaba la línea del bajo; y a medida que las orquestas y los grupos operísticos se ampliaron y que las partituras fueron más complicadas, fue evidente la necesidad de una fuerza única de control. Un concierto de Vivaldi puede desarrollarse casi solo; la Sinfonía *Heroica* o *Fidelio* no pueden. También se observó que había toda suerte de dificultades con la dirección dividida. A principios del siglo XIX Spohr examinó la situación y no le pareció satisfactoria. Se burló de los procedimientos que entonces eran corrientes. El «director», dijo Spohr, se sienta frente al piano y toca a partir de la partitura completa, pero en realidad no suministra el ritmo ni el tempo. Presuntamente eso está a cargo del «jefe», pero como ese digno profesional tiene a la vista solo la parte del primer violín, no puede ser muy útil a la orquesta. «De manera que se contenta destacando su propia parte y dejando a cargo de la orquesta que le siga lo mejor que pueda». Moscheles convenía en que el hombre sentado frente al piano era un anacronismo. «Está allí, sentado, y vuelve las páginas de su partitura, pero después de todo no puede, con su vara de mariscal, la batuta, dirigir a su ejército musical. Lo hace el jefe (maestro de concierto), y el "director" es una nulidad». Moscheles reclamaba que el *maestro al cémbalo* prescindiese del piano, se pusiera de pie y marcase el tiempo como un hombre.

Paganini sumó su voz a la de aquellos que se mostraban dubitativos respecto de la dirección dividida. El gran violinista dirigió algunas veces, y según parece fue notablemente eficaz en esa función; y elevaba los brazos al cielo cuando pensaba en el embrollo en que se encontraban las orquestas italianas. Señalaba que el pianista podía comportarse solo como un cronómetro, el violinista tenía bastante que hacer sin necesidad de preocuparse del resto de la orquesta, y la responsabilidad principal (alegaba Paganini) debía corresponder a un director, que sería un auténtico maestro. «Es necesario que haya compuesto música y que posea la experiencia práctica tan necesaria para la buena dirección».

Cuando no se podía contar con el compositor, y ni el violinista ni el pianista dominaban la situación, era probable que se suscitaran toda clase de dificultades —rivalidades, celos, mezquindad—. Cada uno creía que *él* era la fuerza más importante de la orquesta (y como secuela, ambos unían fuerzas para oponerse a la aparición de un tercer dictador, el hombre de la batuta). *El Musical World* del 29 de marzo de 1840 publicó un divertido artículo acerca de la nueva disposición (en Inglaterra, como en otros países del continente, el
violinista-jefe
y el pianista permanecieron incluso después de la aparición del hombre de la batuta):

> Ahora desciende la *batuta* del director, y también el talón de la bota del jefe —quizá simultáneamente, quizá no, según sea el caso—, «*¡piano!*» vocifera el director;
> «¡S-s-s-sh!»
> responde el jefe, es decir, si piensa que es *piano*; quizá cree que es *forte* y actúa en concordancia y así, como cosa sobrentendida, los vientos y las cuerdas le siguen.

Apenas unos años después *el Musical World* se compadeció de un pobre solista que debía trabajar sometido a las «batutas discordantes de por lo menos tres individuos distintos». Eran sir George Smart, que empuñaba la batuta; el jefe, es decir el señor Loder; y el señor T. Cooke, un violinista que tenía conceptos muy firmes acerca del modo en que debía realizarse la ejecución. «Estos

caballeros marcaban tiempos distintos y a consecuencia de ello, la banda estaba desconcertada». Una consecuencia muy lógica.

Incluso en 1847, cuando Mendelssohn dirigió su *Elijah* en Londres, el *Times* se quejó de que el señor Perry, que era el jefe, marcaba constantemente el tiempo con su «arco de violín», de tal modo que estorbaba la visión del director y confundía la atención de los instrumentistas. Hasta la década de 1830 e incluso más tarde, la dirección tendía a distraer auditiva tanto como visualmente. A veces, los diferentes jefes tenían que apelar a medidas drásticas para imponer cierto control a las cosas. En Viena, antes de que Nicolai se hiciera cargo, el golpeteo del pie del violinista armaba un escándalo más grande que toda la orquesta. O bien sucedía que el jefe batía palmas ruidosamente para unificar las actuaciones. Cualesquiera fuesen los medios utilizados, eran ruidosos. Un artículo publicado en el número de enero de 1830 de *Harmonicon*, compara la orquesta de Berlín con la Filarmónica de Londres, en perjuicio de la segunda. Pues en Berlín «nuestros oídos no soportan la tortura de dos ritmos distintos, destinados a representar el mismo tiempo; uno marcado por las manos del director (el hombre sentado frente al piano), el otro golpeado, a veces furiosamente, por el pie del primer violinista o jefe». En Praga, Dionys Weber había formado una muesca profunda en su atril de música a causa del permanente martilleo con la batuta. En la Opera San Carlo, en 1832, Berlioz admitió de mala gana que la ejecución era por lo menos meritoria. Pero «el ruido realizado por el director cuando golpea su pupitre me molestó mucho. Sin embargo, se me aseguró con la mayor seriedad que sin este apoyo los músicos no podían llevar el tiempo». La costumbre —por lo menos en Italia— perduró durante un período notablemente largo. En un artículo del número de octubre de 1895 del *Musical Times*, C.
Adby-Williams
describe un aspecto del *Barbero* de Rossini en Pisa: «El director tuvo que marcar el tiempo sobre su pupitre con tanta frecuencia, para mantener la unidad de sus fuerzas, que había ordenado que se le fijase una pequeña lámina de cobre con el fin de evitar el desgaste… Asestaba su golpe sobre ese lugar en el primer tiempo de cada compás de la ópera».

Las ventajas de una sola figura de dirección eran evidentes, pero

el hombre de la batuta necesitó mucho tiempo para abrirse paso. Habían existido precursores; de distintos lugares recogemos reseñas sugestivas acerca de personas que sin duda usaron tempranamente la batuta —hombres que marcaban el tiempo con una vara, pero cuya innovación no hizo escuela. En 1709 el abate Raguenet publicó un folleto, traducido inmediatamente al inglés, y titulado «Comparación entre la música y las óperas francesas e italianas». En la página 142 hay una nota al pie:

> Hace unos años el Maestro de la Música de la Opéra de París tenía una silla con apoyo para el codo y un pupitre dispuestos sobre el escenario, y allí, con la partitura en una mano y una vara en la otra, marcaba el tiempo sobre una mesa depositada allí con ese fin, y con tanta fuerza, que hacía más ruido que la banda entera, con el propósito de ser oído por los músicos… Lo mismo podía observarse en Londres hace seis o siete años; pero después llegaron aquí los maestros *italianos*, y se introdujeron las Operas, y esta ridícula costumbre desapareció, pues estaba fundada más en la mala costumbre que en ningún género de necesidad, hacía más daño que bien.

También en Alemania había un hombre que marcaba un tiempo audible. Se le llamaba *Taktschläger* (literalmente, marcador de tiempos). Es posible que la Opéra de París prescindiese del ruidoso golpeador de la mesa, pero hacia 1802 había aparecido otra cosa. George Smart asistió allí a la actuación de una enorme orquesta de noventa músicos y menciona específicamente «un *maître d'orchestre* con un pequeño trozo de madera», de pie en medio de la orquesta, con la partitura ante él, para cumplir «la finalidad del apuntador de nuestra casa de ópera». A menudo el violinista principal suspendía la ejecución y marcaba los tiempos con su arco. Gluck solía hacerlo. En París, el hogar y el último refugio del violinista-director, crearon otro marcador de tiempos, el *batteur de mesure*, que recordaba los tiempos de Lully golpeando estrepitosamente el piso con cierto tipo de vara de madera. Jean Baptiste Roy fue probablemente el último de los *batteurs de mesure*. Le sucedió en la Opéra (en 1810). Louis Loe Loiseau (¡qué nombre tan sonoro!) que

había sido violinista de la orquesta desde 1793. Loiseau dirigía con su arco cuando no tocaba. El conocido violinista Rodolphe Kreutzer dirigió la orquesta de la Opéra de 1817 a 1824; y el director francés más grande de esta época, François Antoine Habeneck, continuó la tradición francesa, y dirigió con el arco más que con la batuta.

Pero durante el siglo XVIII en otros lugares hubo unos pocos músicos que utilizaron la batuta.

Guillaume-Alexis

Paris, el compositor y director belga, según se afirma dirigió representaciones de ópera francesa en Hamburgo con una vara de unos treinta centímetros de longitud en 1794. Otros músicos empleaban un rollo de papel, pero lo usaban más o menos como una batuta. En Berlín, el influyente y eficaz Bernhard Anselm Weber esgrimía un rollo de cuero relleno con pelo de becerro, y lo golpeaba tan enérgicamente contra su pupitre que el polvo y los pelos de becerro volaban en todas direcciones. No sabemos en qué momento exactamente Johann Friedrich Reichardt adoptó la batuta, pero cuando fue designado *Kapellmeister* en Berlín, el año 1776, reorganizó la orquesta, abolió el piano y dirigió la orquesta y a los cantantes desde un pupitre separado, puesto cerca de las candilejas, en el centro de la orquesta. Reichardt es uno de los primeros innovadores más importantes.

Lo mismo puede decirse de Ludwig Spohr, el principal violinista clásico de su tiempo,ˆcompositor importante y uno de los primeros que emplearon la batuta. Spohr influyó en la introducción de la batuta en Europa entera. Era un músico de la antigua escuela, y al principio usó el arco del violín, como todos los demás. Después pasó a un rollo de papel. En 1810 esto por sí mismo parecía muy atrevido, por no decir vanguardista. Una de las principales cosas observadas en relación con este nuevo método era que parecía facilitar la dirección; y otro aspecto, acerca del cual se maravillaban los contemporáneos, era lo silencioso del método. ¡Dirigir sin ruido! ¡Nada de golpes, ni zapateos, ni palmoteos! «La dirección de Herr Spohr con un rollo de papel», escribió un crítico, «sin el más mínimo ruido y sin la más leve deformación del semblante, merece que se denomine como una dirección elegante, si esa palabra fuese suficiente para expresar la precisión y la influencia de sus movimientos sobre todo el conjunto…». Finalmente en 1817 Spohr

dio el último paso. Ese año, en Hamburgo, dirigió «de acuerdo con el estilo francés, con una batuta», como él mismo dice en su autobiografía. (El empleo de la expresión «estilo francés» por Spohr indica que los músicos de su tiempo creían que el nuevo sistema se había originado en París. Probablemente aludía a los violinistas que agitaban el arco y ya casi no tocaban).

Tan grande era la reputación de Spohr, tan intensa su influencia, que muchos músicos le imitaron, sobre todo porque las virtudes de la batuta se manifestaron inmediatamente. Por supuesto, hubo resistencia en los círculos conservadores. El relato del propio Spohr acerca de sus aventuras con la Filarmónica de Londres es famoso, y con razón. Fue a Londres en 1820, invitado por Ferdinand Ries, alumno de Beethoven. La idea era que Spohr ejecutase solos y conciertos, y también dirigiese desde el sector de los violines. Según él relata la historia:

> Por esa época todavía era costumbre que cuando se interpretaban sinfonías y oberturas, el pianista tenía ante sí la partitura, no precisamente para dirigir a partir de ella, sino solo… para tocar acompañando a su placer a la orquesta, y el resultado originaba un efecto muy desagradable. El verdadero director era el primer violinista, que indicaba los *tempi*, y de vez en cuando marcaba el ritmo con el arco de su violín. Un personal tan numeroso, sentados muy distantes entre sí, como sucede en la Filarmónica, no podía actuar conjuntamente con precisión; y pese a la excelencia de los miembros individuales, el conjunto era mucho peor que lo que solemos ver en Alemania. Por lo tanto yo había decidido que, cuando me llegase el turno de dirigir, corregiría esa situación defectuosa. Felizmente, cuando se ensayó por la mañana del día en que yo debía dirigir el concierto, el señor Ries ocupó su lugar frente al piano, y sin dificultad aceptó entregarme la partitura y excluirse por completo de participar en la dirección. Entonces, ocupé mi lugar con la partitura en un pupitre separado, frente a la orquesta, extraje del bolsillo mi batuta, y di la señal de comenzar. Muy alarmados ante un procedimiento tan novedoso, algunos directores parecieron dispuestos a protestar; pero cuando les rogué que me concediesen por lo menos una prueba, se apaciguaron… Por consiguiente, no solo pude indicar los *tempi* de un modo muy decisivo, sino también señalar las entradas de todos los

> instrumentos de vientos y los cornos, lo cual les infundió una confianza que antes no habían conocido. También me tomé la libertad, cuando la actuación no me satisfacía, de detener la música y de un modo muy cortés pero firme comentaba el modo de ejecución… Incitados de ese modo a prestar más atención que la usual, y dirigidos de un modo cierto por la forma *visible* de marcar el tiempo, tocaron con un espíritu y una precisión que hasta ese momento eran desconocidos. Sorprendidos e inspirados por el resultado, inmediatamente después del primer movimiento de la sinfonía la orquesta manifestó en voz alta su aprobación unánime al nuevo modo de dirigir, y de ese modo anularon la posterior oposición de los directores… El resultado por la noche fue aún más brillante de lo que yo hubiera podido esperar. Es cierto que el público al principio se sobresaltó ante la novedad, y que se le vio murmurar, pero cuando comenzó la música, y la orquesta interpretó la conocida sinfonía con una energía y una precisión desusadas, se manifestó inmediatamente la aprobación general, después del primer movimiento, mediante prolongados aplausos. El triunfo de la batuta como indicador de los tiempos fue decisivo.

Myles Birket Foster, el historiador de la Sociedad Filarmónica, señala el 10 de abril de 1820 como la fecha trascendental en que Spohr enfrentó a los asustados músicos de la orquesta con una varilla de madera. Adam Carse da la fecha del 8 de mayo de 1820. Pero el crítico inglés Arthur Jacobs, extrañado por la diferencia de fechas, acudió a los programas y los diarios, y no pudo hallar referencias al empleo de la batuta por Spohr. Lo que sucedió, probablemente, dice Jacobs, es que solo en el ensayo del tercer concierto, el 10 de abril, Spohr usó la batuta. Spohr escribió su autobiografía en 1847 y confundió algunos aspectos de la cronología. En esa época los escritores eran notoriamente imprecisos. A menudo el último ensayo era equivalente al concierto. El público y los críticos asistían, y por lo que Jacobs pudo determinar, Spohr no utilizó la batuta en el concierto mismo. Pero al margen de que la memoria de Spohr estuviese engañándole en 1847, no cabe duda de que durante la década de 1820 utilizó ampliamente la batuta. En ese aspecto, fue uno de los precursores.

Spohr realizó otra aportación al arte de la dirección. Es una contribución mucho menos conocida que su trabajo con la batuta,

pero tiene gran importancia y es aún más conveniente. Parece que fue el primero en incorporar números o letras de referencia a la partitura y a las partes. Ahora, los directores pueden decir «Dos compases antes de la letra M», o «cuatro compases después del número 9». Antes, el director no disponía de un modo cómodo para aislar determinado compás. Por ejemplo, sabía que se trataba del tercer compás en la página 14 de su partitura, pero eso no ayudaba al clarinetista, o al grupo de violines. Así, era necesario afrontar prolongadas pausas, mientras el director y la orquesta contaban los compases. Mediante su sencilla y satisfactoria solución, Spohr facilitó el trabajo de las futuras generaciones de músicos.

Murió anciano y cargado de honores, y pasó los últimos treinta y un años de su vida como director en Kassel. Allí compuso regularmente, y asumió la defensa de la causa de Wagner —una actitud por cierto sorprendente en un músico conservador, orientado hacia el clasicismo—. Pero siempre había existido cierta dicotomía en la vida de Spohr. Sus propios gustos como violinista se orientaban hacia la pureza del estilo de Mozart, y en su madurez Spohr no llegó a comprender la música del Beethoven tardío. Asimismo, le desagradaba intensamente la ópera romántica en la forma que ella adoptaba en Weber. Sin embargo, en su juventud compuso música que incluía algunas anticipaciones notables del movimiento romántico; y hacia el final de su vida abrazó la causa de ese loco Wagner, y dirigió *Tannhäuser* en Kassel el año 1853, a pesar de la oposición unánime de la corte. Spohr afirmó que Wagner era el más grande de todos los compositores dramáticos vivos y no se equivocaba.

Gracias a hombres como Reichardt y Spohr nació el nuevo arte de la dirección. Naturalmente, se realizaron muchos experimentos, y hubo pruebas y errores. Ni siquiera fue posible determinar inmediatamente el lugar físico del director. Jean Jacques Grasset, que dirigió la Opéra de París durante el primer cuarto del siglo XIX, se apostaba al extremo de la orquesta, en el lado izquierdo hacia el escenario. Otros directores de la Opéra se sentían más seguros junto a la caja del apuntador, de espaldas a la orquesta. Carl María von Weber a veces dirigía de frente al público, costumbre que parece haber prevalecido bastante en esa época. También era usual que los directores se colocasen junto a la caja del apuntador, pasando del

escenario a la orquesta de acuerdo a las necesidades del momento. Berlioz dice algo por el estilo en su ensayo acerca de la dirección: «Si el director está de espaldas a la orquesta, como es costumbre en los teatros…». En Rusia, la posición frente a la audiencia fue la práctica usual de los directores hasta que Wagner visitó Moscú en 1865. Lo sabemos por el testimonio de
Rimsky-Korsakoff.
Bien entrado el siglo XIX Félix Mottl, en Munich, solía dirigir a Mozart sentado frente a un piano, junto al escenario. Tocaba los recitativos, después cogía la batuta y —siempre de frente al escenario— dirigía a los cantantes. Detrás, la orquesta seguía su ritmo. Nikolai Malko, que describe esta disposición, dice que el contacto con la orquesta se perjudicaba a causa de este método, «pero en épocas anteriores los cantantes en escena necesitaban más del director».

El tiempo debía estabilizarse, y se necesitó esperar un poco hasta que se definieron los elementos básicos: arriba y abajo para el tiempo doble; el triángulo para el tiempo triple; *uno* abajo, *dos* a la izquierda, *tres* a la derecha y *cuatro* para el tiempo común. Después, estaba el tema de la propia batuta. En Berlín, Spontini usaba algo parecido a un bastón de mariscal, fabricado en ébano, largo y grueso, con una ancha empuñadura de marfil en cada extremo. Lo sostenía por el medio con el puño. Louis Antoine Jullien, el exhibicionista sin igual, tenía una batuta enjoyada, de 55 centímetros de longitud, de madera de arce, con pequeños círculos de oro, entrelazados con dos serpientes doradas, cada una con un diamante en la cabeza. Otros añadidos a este espectacular instrumento musical incluían un gran circulillo de oro con siete diamantes engastados, y coronándolos un brillante. En cambio, parece que la batuta de Spohr era corta y sencilla, pues la extraía del bolsillo de la chaqueta. Más tarde Berlioz recomendó una delgada vara de cincuenta y cinco centímetros de longitud. Pero no es lo que él usaba en 1843, cuando realizó su famoso intercambio de batutas con Mendelssohn. El encuentro de los inmortales fue en Leipzig, mientras Berlioz estaba de gira. Pidió a Mendelssohn su batuta. «Con mucho gusto», dijo amablemente Mendelssohn, «si en cambio puedo tener la suya». Berlioz se mostró incluso más caballeroso. «Será bronce por oro; de todos modos, la tendrá». De

acuerdo con la versión de Sebastian Henschel, la batuta de Berlioz era «un fragmento de árbol de lima con la corteza». Berlioz mismo la denominaba «un grueso cayado de roble». La batuta de Mendelssohn fue remitida al día siguiente, y es obvio que Berlioz se benefició con el canje. La batuta de Mendelssohn era elegante como su dueño: una liviana vara de barba de ballena cubierta con cuero blanco para hacer juego con los guantes blancos de Mendelssohn. (Todos los directores de Inglaterra, y la mayoría de los que actuaban en otros países, usaban guantes blancos mientras dirigían: una costumbre que se prolongó bastante a lo largo del siglo. En Rusia, el zar Alejandro II amablemente permitía que el director se quitase el guante izquierdo, porque era difícil volver las páginas con el guante puesto). Berlioz, que como la mayoría de los románticos europeos había pasado por una etapa de entusiasmo por James Fenimore Cooper, envió a Mendelssohn una nota con su batuta, un texto «que supongo que no hubiera avergonzado al Ultimo de los Mohicanos»:

> Gran Jefe: Hemos prometido intercambiar nuestros tomahawks. El común es mío, el liso es tuyo. Solo los squaws y los carapálidas tienen armas adornadas. Seamos hermanos, de manera que cuando el Gran Espíritu nos llame a los felices campos de caza, nuestros guerreros puedan colgar nuestros tomahawks uno junto al otro, a la entrada de la Casa Grande.

El bueno de Berlioz.

Por lo menos un revolucionario nunca usaba batuta. Cipriani Potter, un hombre de cuerpo menudo y cejas espesas, amigo de Beethoven («Parece un buen hombre y tiene talento para la composición», dijo Beethoven del minúsculo inglés), regresó a Londres y usó únicamente las manos. Potter era el único que usaba este método; su innovación nunca se generalizó, pese a que muchos años más tarde, en 1906, Vassily Safonoff proclamaba enérgicamente: «Recuerden lo que les digo: dentro de diez o quince años no habrá batutas en las orquestas».

Además, durante los primeros tiempos de la práctica de la dirección, se discutía mucho cuánto debía dirigir realmente un director, y cuál debía ser su comportamiento. ¿Debía mostrarse violento, como Daniel Türk en Halle, que ya en 1810 practicaba un

tipo de movimientos de los pies que fue visto normal solo un centenar de años después? Türk usaba su batuta con tal energía que a veces golpeaba el candelabro que pendía sobre su cabeza, de modo que al director le caía encima una lluvia de vidrios rotos. Muchos músicos deploraban este tipo de actividad. Creían que era en cierto modo impropio y quizá incluso indecente que un director se destacase demasiado. Muchos directores tempranos consideraban que su función era más rítmica que interpretativa, y ni siquiera marcaban siempre los tiempos. En Dresde, Carl Maria von Weber tenía tanta confianza en su orquesta que dejaba caer los brazos y le permitía ejecutar sola largos pasajes. Schumann afirma que Mendelssohn bajaba la batuta y permanecía de pie, inmóvil. Muchos años después, Hans Richter haría lo mismo en el movimiento 5/4 de la *Patética* de Tchaikovsky, pero ese gesto tenía hasta cierto punto el carácter de una proeza, y en cambio muchos directores tempranos cesaban de marcar el tiempo porque consideraban que era lo que correspondía. Eduard Devrient, amigo de Mendelssohn, definió así las obligaciones de un director: «La marca constante de los tiempos a lo largo de un movimiento, una tarea que necesariamente llega a ser mecánica, me irritaba y continúa molestándome… Siempre me pareció que el director debía marcar el tiempo solo cuando la dificultad de ciertos pasajes o la inseguridad de los músicos lo imponían. Sin duda un director debe influir sin convertirse en un factor perturbador».

Pero a esa altura de las cosas la función del director estaba claramente afirmada. Nadie podía conjeturar adónde llegaría el nuevo miembro de la orquesta (aunque la labor de Spontini en Berlín y de Weber en Europa entera seguramente suministraba un firme indicio). Pero se convertiría en una presencia permanente indudable después de mediados de la década de 1820. A principios de la década de 1840, en uno de los ensayos publicados en la *Neue Zeitschrift für Musik* (ese compendio de información acerca de los músicos contemporáneos) Schumann ofrece una reseña de orquestas y directores importantes. Es una lista de las figuras de la época. Schumann menciona los siguientes nombres:

> Ries en Francfort, Chélard en Augsburgo, L. Schuberth en Königsberg, Spontini en Berlín, Spohr en Kassel, Hummel en Weimar, Mendelssohn en Leipzig, Reissiger en Dresde,

Schneider en Dessau, Marschner en Hanover, Lindpaintner en Stuttgart, Seyfried en Viena, Lachner en Munich, D. Weber en Praga, Elsner en Varsovia, Loewe en Stettin, Kalliwoda en Donaueschingen, Weyse en Copenhague, Mosewius en Breslau, Riem en Bremen, Guhr en Francfort, Strauss en Karlsruhe, Dorn en Riga.

Algunos de estos nombres son famosos, y la mayoría cayó hace mucho en el olvido. Todos estos directores fueron compositores, y como tales, muy conocidos en su tiempo. Es interesante que cuanto más importante fueron como compositores, también más importantes llegaron a ser como directores. Los más importantes de Europa a mediados de siglo fueron Weber, Spontini, Nicolai, Berlioz, Mendelssohn y Wagner. La regla reconoce una sola excepción, Habeneck en París. Como durante el siglo XVIII, el creador y el ejecutante eran uno. Correspondió a la última mitad del siglo XIX la creación de una nueva generación de músicos que se veían ellos mismos en el papel de intérpretes más que en el de creadores.

7

Weber y Spontini

De las figuras tempranas de la batuta, la más importante y en ciertos aspectos la más moderna fue Carl Maria von Weber, un genio que desapareció demasiado joven para realizar todas las posibilidades que había en él. De todos modos, fundó la ópera romántica, creó un nuevo estilo de teclado, fue uno de los primeros virtuosos pianísticos viajeros, y fue un director brillante, con gran fertilidad de recursos y mucha imaginación. Muy pocos músicos en la historia han tenido sus dotes naturales, y es incluso menor (quizá solo quepa mencionar a Mozart) el número de los que consiguieron condensar una actividad tan intensa en tan pocos años. Weber tenía cuarenta años cuando falleció.

Era un hombre delgado, tenso, siempre enfermo, y trabajó sometido a una gran tensión a lo largo de toda su carrera, terriblemente laboriosa. Después de su época de niño prodigio, y cuando todavía no había compuesto sus obras más grandes, empezó a dirigir en Breslau, en 1804, a la edad de dieciocho años. Inmediatamente provocó la oposición de todos y de todo. Era demasiado joven y no cabía tomarlo en serio, un niño que se disponía a asumir la dirección de una orquesta de músicos veteranos. En la Breslau prusiana su nombre también era un impedimento. Descendiente de una familia otrora noble, suscitaba la desconfianza de la burguesía y el desprecio de la aristocracia. Cuando Weber llegó a Breslau, el primer violinista de la orquesta se apresuró a renunciar, y el joven tuvo que afrontar una revolución.

De todos modos, se hizo cargo inmediatamente, y reorganizó la compañía de ópera (a lo largo de su carrera, Weber dirigió casi

siempre en la casa de ópera) y redistribuyó la orquesta. Fue uno de los primeros en adoptar un plan moderno de distribución, y puso los vientos atrás y a los violines aproximadamente en los mismos lugares que ocupan hoy. Por supuesto, se suscitó tremenda oposición. Entonces como ahora, los músicos tendían a adoptar una actitud sumamente conservadora, y se oponían al cambio. A causa de diferentes tropiezos, incluso de su terrible accidente —se bebió el contenido de una copa de ácido nítrico, confundiéndolo con vino, y casi murió—, Weber renunció en 1806.

Los pocos años siguientes los dedicó a realizar giras como virtuoso del piano y director invitado. Durante esa época dirigía la orquesta con un rollo de papel, y un crítico de Berlín dijo en 1812 de su modo de dirigir que era «firme y silencioso». Por esa época Weber era un profesional completo, que conocía todos los recursos prácticos y podía trabajar rápida y eficazmente. El Intendente de la compañía de ópera de Berlín le observó de cerca. «Cuando dirigió aquí su *ópera Si/vana*», dijo este caballero, «tuve oportunidad de observar sus grandes dotes como director. Si la mayoría de los directores hubiera necesitado seis o siete ensayos para preparar la música difícil, Weber lo consiguió en tres». En 1813 ocupó un cargo en la Opera de Praga, y de nuevo tropezó con dificultades, como le sucede a todos los directores que tienen ideas nuevas y están decididos a aplicarlas. Explica la situación en una carta dirigida a Gottfried Weber (no era pariente, sino un amigo íntimo):

> La orquesta se encuentra en estado de rebeldía total, y en medio de esta preocupación debo tratar con los nuevos miembros que se incorporarán, redactar los contratos, organizar la desordenada librería y compilar un catálogo, corregir partituras, preparar las escenografías de las óperas que saldrán en primer lugar a escena, describir la escenografía a los pintores, el vestuario a los modistos. Y uno nunca tiene un momento de paz a causa del movimiento de la gente. Me levanto a las seis de la mañana y a menudo trabajo hasta medianoche.

En Praga, Weber debutó el 9 de setiembre de 1813, con *Hernán Cortés*, de Spontini, y luchando para vencer la hostilidad de la orquesta. Los miembros le insultaban en checo, idioma que él no hablaba. Pero eso no duró mucho, pues Weber, que todo lo

aprendía rápidamente y era un lingüista por naturaleza, pronto aprendió el idioma. Poco después podía informar acerca de su dominio: «Los miembros de la orquesta poco a poco se someten a mi mano de hierro y se subordinan a mí». Y pocos meses más tarde, cuando ya había dirigido otras diecisiete óperas: «Tu corazón latiría de alegría si pudieses oír ahora a mi orquesta. Tiene tanta energía, una fuerza y una delicadeza tales que me siento muy complacido con ellos».

Dresde, en 1817, fue la siguiente escala de Weber. Inmediatamente dictó la ley a la orquesta y a los cantantes: «Espero obediencia sin reservas. Seré justo, pero implacablemente severo con todos los que necesiten severidad, incluso yo mismo». Como de costumbre, Weber descubrió que tenía que aplicar hasta el último gramo de su autoridad. Reorganizó de arriba a abajo la administración, sistematizó los ensayos, y promovió cambios decisivos en la política general y el funcionamiento. Dresde no le suministró una orquesta muy valiosa para trabajar. George Smart asistió a la representación de *El cazador furtivo*, dirigido por Weber, con solo dieciséis cuerdas, diez violines y solo dos violas, dos violoncelos y dos contrabajos. En Dresde, Weber comenzó a usar la batuta, y a la orquesta eso no le agradó en absoluto. Otra cosa que no les complació fue la autoridad exclusiva de Weber sobre el estrado. Estaban acostumbrados a la dirección dividida. Cuando Weber trató de eliminar a los músicos ancianos o ineficaces, se declaró la guerra abierta.

La orquesta descubrió que Weber era un modernista que les obligaba a abandonar todas las costumbres propias del siglo XVIII. Dirigió su primera ópera —*José en Egipto*, de Méhul— el 20 de enero de 1817, y uno de los cantantes, el bajo, no hizo caso de las instrucciones de Weber. En cambio, emitió los acostumbrados adornos y embellecimientos del siglo XVIII. Weber, que en las cuestiones musicales era un hombre duro e inflexible, descargó sobre el ofensor un ataque verbal que aquel nunca olvidó. Sobre el estrado, Weber era un hombre sereno y contenido, poco demostrativo, que reducía al mínimo los movimientos de carácter físico. A menudo se ajustaba a la práctica contemporánea, y se limitaba a marcar unos pocos compases y después permitía que la orquesta continuase sola hasta que necesitaba cierta guía. Por

supuesto, esta actitud a lo sumo demostraba que Weber había trabajado eficientemente en los ensayos. Alerta, eficaz, dotado de un oído infalible, firme y exigente, pero considerado con sus músicos, Weber era un músico de músicos. No necesitaba gestos violentos para expresar sus deseos; una mirada dura era suficiente. En una carta dirigida al pianista Ferdinand Praeger formuló algunas observaciones esclarecedoras acerca de las funciones de un director:

> El compás no debe ser como un martillo tiránico, que obstruye o empuja, y en cambio, debe ser para la música lo que la pulsación es para la vida del hombre. No hay un tempo lento que no incluya pasajes que exigen un movimiento más rápido, para compensar la impresión de excesiva lentitud. Inversamente, no hay presto que en muchos lugares no exija una ejecución más lenta, de manera que no se destruya la oportunidad de la expresividad a causa del apremio… Ni la aceleración, ni la aminoración del tempo deben suscitar nunca la impresión de que son espasmódicas o violentas. Si se quiere que posean significado musical y poético, los cambios deben realizarse ordenadamente, en períodos y frases, condicionados por la variable calidez de la expresión. En música no tenemos signos que indiquen todo esto. Existen únicamente en el alma humana sensible. Si no se encuentran allí, el metrónomo de nada sirve —porque corrige solo los errores más groseros— y tampoco serán útiles estos preceptos sumamente imperfectos que aquí formulo.

Solo una mente sensible, reflexiva y creadora pudo haber escrito estas palabras. De ellas se deduce claramente que Weber estaba lejos de ser un mero marcador de tiempos. Consideraba una obra musical en toda su unidad; exigía flexibilidad, tenía imaginación, aborrecía la fragmentación y el despedazamiento de una serie de frases. La forma y la estructura de las frases sin duda tenían mucha importancia para él. En muchos aspectos sus normas recuerdan de manera sorprendente las de Wagner; ciertamente, sus observaciones acerca del tempo son análogas a las ideas de Wagner acerca de la fluctuación de los *tempi* (un concepto que habría de regir gran parte de la dirección durante el siglo XIX). No muchos años después de la marcha de Weber, Wagner estuvo en Dresde, y no es difícil creer que recogió muchas de las ideas de Weber, aunque fiel a su costumbre no reconoció la autoría del original. La historia completa

de la influencia de Weber sobre Wagner —no como compositor, pues ese aspecto ha sido exhaustivamente examinado, sino como director— todavía no ha sido escrita. Weber fue una figura profética, y tiene títulos suficientes para que se le considere el primero de los directores modernos. Ciertamente, pensó y trabajó de acuerdo con criterios que no volverían a desarrollarse hasta la culminación de Wagner.

Directamente contrapuesto al silencioso y eficaz Weber se alza la figura del flamígero y arrogante Gasparo (nacido Luigi Pacifico) Spontini, astro de la Opera de Berlín de 1820 a 1841. Es difícil determinar la eficacia de Spontini como director. En general, dirigió solo sus propias óperas, que eran muy apreciadas en esa época. Berlioz mantuvo durante toda su vida una relación de amor con *La Vestale y Fernando Cortez* con incursiones ocasionales en Mozart (*Don Giovanni*) y Gluck (*Armida*). Cuando Spontini dirigía el repertorio sinfónico, cosa que hacía rara vez, ofendía a los músicos serios. Por lo menos, Mendelssohn se sintió muy poco impresionado por el modo en que Spontini dirigió la Séptima de Beethoven: «Atrozmente… la tosquedad y la temeridad de la ejecución fueron tales como jamás yo las había oído».

De todos modos, como director Spontini tuvo mucha importancia para la generación siguiente, e incluso Mendelssohn se vio obligado a reconocer que en el teatro de ópera no tenía igual. Berlioz opinaba lo mismo, y cuando Wagner escuchó *Fernando Cortez* dirigida por Spontini en 1836 dijo sin rodeos que era una de las experiencias artísticas más abrumadoras de su vida. El espíritu de la dirección, dijo, «me asombró más que todo lo que había escuchado antes… La precisión excepcional, el fuego y la interpretación grandiosamente organizada del conjunto eran cosas nuevas para mí. Alcancé una percepción nueva de la dignidad peculiar de las grandes representaciones teatrales que, en sus diferentes partes, gracias al ritmo bien acentuado podían alcanzar la cumbre misma del arte».

Spontini, que nació en Italia, fue a París en 1803. Allí compuso sus óperas más conocidas, La *Vestale y Fernando Cortez*. En 1810 fue designado director de la Opera Italiana de París. Federico Guillermo III de Prusia le llamó a Berlín en 1819 para reorganizar la ópera y también para componer dos obras anuales para la

compañía. Los datos contemporáneos sugieren que Spontini era un director torpe, de cultura y técnica musical más bien inferior, que se sentía incómodo en los recitativos, y era muy lento y rígido en los ensayos. Pero gracias a Federico Guillermo, Spontini tuvo todos los ensayos que reclamó, hasta ochenta en el caso de una nueva producción. Así, Spontini pudo continuar ensayando hasta que todo era absolutamente perfecto. Cuando llegaba el momento del estreno, los músicos y los cantantes conocían de memoria sus partes. Aquí, el gran Spontini entraba en escena, alto y aristocrático, vestido con la chaqueta oscura y verde musgo que usaba invariablemente, sus grados y condecoraciones en lugares destacados, sosteniendo una batuta que en realidad lo era: su famosa vara con mango de mariscal. La sostenía por el medio, sin duda, era un espectáculo imponente. (Berlioz heredó una de estas batutas. Cuando dirigió fragmentos de *La Vestale* en Inglaterra, el año 1852, la viuda de Spontini le envió una de las batutas del italiano, acompañada por una nota: «No sería posible confiarla a mejores manos que las suyas»).

Spontini llegó a ser conocido como el Napoleón de la Orquesta no solo por esta clase de batuta. Spontini, que en efecto padecía un complejo napoleónico, durante los ensayos incluso usaba exhortaciones marciales, de tipo napoleónico, y alentaba a sus hombres con grandes voces de «*Allez! En avant! Martelez!*». Y cuando el último ensayo era satisfactorio, Spontini exclamaba «*Au revoir au champ de bataille!*». Su discurso era generalmente una mezcolanza de italiano, francés y alemán, y podía adoptar esta forma: «*Mein Erren! Il faut remarquer, dass il forte doit être…*». Vanidoso, altanero y desdeñoso, se tomaba a sí mismo muy en serio y exigía obediencia total. Fue el primero de los famosos egocéntricos de la batuta, y cuando Clara Novello le visitó en 1837 observó que «su casa era una galería de retratos de su persona, mezclados con sonetos que le elogiaban, bustos de sí mismo, etcétera; todo el trayecto hasta su propia habitación del trono, donde se asentaba sobre un estrado, en un sillón, rodeado por los retratos, los bustos, las medallas y los sonetos». Era evidente que su persona debía ser el centro de todo. Durante una recepción dijo a la soprano
Schröder-Devrient,

que le había interrumpido riéndose de algo que otro acababa de murmurar: «*Je ne veux pas que rie devant moi; je ne rie jamais moi, le sérioux*
l'on
j'aime
». Wagner, que asistía a la reunión, y relata la anécdota, se sintió impresionado por los «maravillosos dientes» de Spontini, con los que aplastaba enormes terrones de azúcar. (¿Cómo conseguía que continuaran siendo maravillosos?).

También era natural que con estos rasgos de carácter Spontini, un hombre tan pomposo y que se tomaba a sí mismo tan en serio, tuviese muchos enemigos y fuese blanco fácil del ridículo. Pero nadie ridiculizaba el esfuerzo que consagraba a sus producciones —su búsqueda de la fusión definitiva de la voz, la orquesta y la actuación escénica—. Tenía auténtico talento. Desde los grandes tiempos de la Orquesta de Mannheim nunca se había visto tanto refinamiento, y extremos dinámicos tan sugestivos. Los músicos que tocaron bajo su dirección atestiguaron el sumo cuidado con que Spontini buscaba variaciones de «luz y sombra». Al parecer ejercía una influencia hipnótica sobre la orquesta, y un músico berlinés llamado Moritz Hanemann describió el modo en que Spontini «como un rey… avanzaba hacia la orquesta, y ocupando su puesto de mariscal de campo, miraba alrededor con sus ojos penetrantes, y los fijaba en la artillería pesada —así llamaba a los violoncelos y los contrabajos— y después daba la señal de comenzar». Hanemann dice que Spontini se alzaba «como una estatua de bronce, y movía únicamente la parte inferior del brazo».

Debemos a Wagner, que tanto fue influido por Spontini, la descripción más gráfica del compositor y director italiano. Spontini llegó a Dresde en 1844 para producir y dirigir *La Vestale*, y Wagner le interrogó largamente. Wagner afirma que Spontini tenía la actitud de un noble español. Ante todo, Spontini quiso saber qué clase de batuta podían facilitarle. Wagner la describió, y Spontini dijo que no servía. De modo que fue necesario fabricar una de sus famosas varas con mango, de ébano y marfil. Se comprobó que Spontini la usaba no para marcar los tiempos, sino para impartir órdenes. En realidad, dijo Spontini a Wagner, él no necesitaba batuta; dirigía casi siempre con los ojos. «Mi ojo izquierdo está fijo

en los primeros violines, el derecho en los segundos violines, y si uno quiere que el ojo ejerza cierto poder, no debe usar gafas, como hacen muchos malos directores, y eso incluso si uno es corto de vista». Lo cual era el caso de Spontini. Reveló a Wagner que no podía ver a treinta centímetros de distancia. «Pero de todos modos consigo que toquen como yo quiero, tan solo con fijar en ellos el ojo».

Para *La Vestale* Spontini reclamó un cuerpo de cuerdas formado por doce primeros violines, doce segundos, diez violas, ocho o diez violoncelos y seis o siete contrabajos. Ordenó que los primeros violines se dispusieran a su izquierda, y los segundos a su derecha. Insistió mucho en este punto. «Pues la separación total de las cuerdas a un lado, y los vientos y los bronces al otro determina dos orquestas diferentes». En esto, Spontini tenía una actitud totalmente moderna, y la única peculiaridad que Wagner observó fue la costumbre de Spontini —un resto de sus viejos tiempos de París— de disponer a dos oboístas justo detrás de sí mismo. Por lo demás, Wagner aprobaba calurosamente la distribución promovida por Spontini. Spontini también distribuyó los vientos y los bronces en toda la orquesta; y, escribió Wagner, «esta medida contribuyó todavía más a impedir que los bronces y los instrumentos de percusión culminasen en determinado momento, y se cubriesen el uno al otro, pues los dividió sobre los dos lados, y dispuso a los instrumentos de viento más delicados a una distancia razonable unos de otros, con lo cual formó una cadena entre los violines». En general, en su propia orquesta Wagner se atuvo a los criterios de Spontini.

Es posible que Spontini fuese un director limitado, con un repertorio limitado y cierta concentración en los aspectos menos expresivos y más superficiales de la música, y en el lustre técnico y orquestal más que en la estructura y el contenido. Y ciertamente, era un música de la vieja escuela, que despreciaba la nueva ópera romántica. Wagner no puede resistir la tentación de introducir una apostilla: «Con un material tan infantil (como la ópera romántica) un hombre tan serio nada tiene que ver; *él* había agotado el arte serio. ¿Qué nación podía producir al compositor que superase *a Spontini*?» Pero seguramente Spontini era electrizante cuando dirigía sus propias óperas. Y él y su complejo napoleónico fueron la

causa de una nueva actitud hacia el director. Las figuras nuevas —Mendelssohn, Wagner, Berlioz— se apresuraron a aprovechar el ejemplo. Ahora el director era el rey, el amo indiscutible en todos los aspectos de una ejecución. De él, y solo de él, dependía la ejecución. Había llegado el autócrata.

Spontini tuvo una vida tormentosa. En Berlín se enredó en una polémica tras otra con las autoridades. Estas culminaron en un choque con el propio rey, y por poco arrestan a Spontini por delito de lesa majestad. Entretanto, su altivez y sus actitudes despóticas le habían distanciado del público berlinés. Retirado con pensión completa, hizo muy poco después de 1841. Berlioz le vio en su lecho de muerte, y se afirma que mantuvieron el siguiente diálogo:

> SPONTINI: ¡No quiero morir! ¡No quiero morir! ¡No quiero morir!
>
> BERLIOZ: ¿Cómo puede pensar en la muerte, usted que es inmortal?
>
> SPONTINI (irritado): ¡No haga chistes malos!

8

François-Antoine Habeneck

Mientras Spontini revolucionaba la ejecución operística en Berlín, François-Antoine Habeneck hacía lo mismo con la literatura sinfónica en París. Aunque era un descendiente directo del antiguo tipo de director encarnado en el violinista-jefe y dirigía con el arco, fue uno de los primeros que abordó la música sinfónica con la actitud del director moderno, y de hecho ocupa un lugar importantísimo en la historia de la dirección. También creó, en el Conservatorio, la primera de las grandes orquestas modernas, elevándola a un nivel tal que se la consideró la maravilla de Europa. Todos los músicos coincidían no solo en que Habeneck tenía la mejor orquesta conocida, sino en que su Beethoven era, con diferencia, el mejor. Ajuicio de Mendelssohn, en 1832, era «la mejor orquesta que he escuchado jamás». Admiraba su unanimidad, el elevado número de cuerdas, «y el modo en que comienzan exactamente con el mismo movimiento de los arcos, el mismo estilo, el mismo ritmo e idéntico ardor». Chorley viajó desde Inglaterra para oír a la Orquesta del Conservatorio de Habeneck, y se sintió deslumbrado por su precisión. «¡Qué brillo en sus violines!… ¡Qué claridad y qué apoyo, y qué precisión en la respuesta y la sensibilidad expresiva de los violoncelos!». Chorley continuaba catalogando todos los coros, y llegaba a la conclusión de que la orquesta «es en resumen una máquina perfectamente ordenada y guiada por la experiencia y el intelecto; pues estas

cualidades, en cuanto se refiere a la música francesa, están personificadas cabalmente en el señor Habeneck». Berlioz, que no era admirador de Habeneck, se sintió obligado de todos modos a elogiar al sector de cuerda de la orquesta; y Wagner le superó al afirmar que ninguna orquesta alemana podía reproducir la intensidad y la capacidad de las cuerdas francesas. Incluso el desabrido y anciano Antón Schindler pronunció palabras elogiosas. Schindler se había convertido en una molestia cuando se trataba el tema de su maestro y amigo Beethoven, e insistía en afirmar que nadie tenía ya la más mínima idea del modo en que debía interpretarse a Beethoven; pero cuando Schindler escuchó a la Orquesta del Conservatorio en 1841, igual que todos los demás, reconoció la supremacía de Habeneck como intérprete de Beethoven. Habeneck, dijo Schindler, no aceleraba los tempos, como hacían en Alemania.

Que las cuerdas de la Orquesta del Conservatorio mereciesen elogios especiales era inevitable, pues la orquesta había sido formada por un excelente violinista. Habeneck había sido alumno del Conservatorio, y se había diplomado en 1800 como alumno de Baillot. Después, pasó a enseñar violín en el Conservatorio, y mantuvo ese cargo desde 1825 hasta su muerte en 1849. También fue director de música de la Opéra desde 1821 a 1824, en sustitución de Rodolphe Kreutzer (el Kreutzer de la sonata de Beethoven). Durante todos esos años Habeneck había admirado y estudiado las sinfonías de Beethoven, por entonces bastante desconocidas en París. Ya en 1807 había dirigido una ejecución de la *Primera Sinfonía* de Beethoven, e incluso ensayado una representación pública de la Sinfonía *Heroica*, en 1811. La obra tuvo escaso éxito.

El 22 de noviembre de 1826 Habeneck invitó a almorzar a un numeroso grupo de músicos, y les pidió que trajesen sus instrumentos. Después de la comida hubo una sorpresa. Habeneck sentó a los músicos frente a atriles que contenían las partes de la *Heroica*. Su entusiasmo los contagió, y la música los conmovió tanto como al propio Habeneck. Durante más de un año Habeneck y su grupo de fieles continuaron reuniéndose y tocando la *Heroica*. Finalmente, en 1828, Habeneck pidió a Luigi Cherubini, director del Conservatorio, la autorización necesaria para ofrecer allí algunos

conciertos. Cherubini no solo aceptó, sino que otorgó un subsidio de 2.000 francos para pagar los gastos. Así comenzó la famosa Société des Concerts du Conservatoire. Naturalmente el primero, el 9 de marzo de 1828, incluyó en el programa a la *Heroica*. Por supuesto, Habeneck fue el director, y hasta el último concierto, el 16 de abril de 1848, la orquesta no tuvo otro jefe. Al llegar a esa fecha, Habeneck había dirigido 148 conciertos.

En ese primer concierto los parisienses se encontraron frente a una orquesta joven, en que la edad media era de treinta años. Todos eran producto del Conservatorio. Se trataba de un grupo numeroso, con ochenta y seis ejecutantes: quince primeros violines, dieciséis segundos violines, doce violoncelos, doce contrabajos, cuatro flautas, tres oboes, cuatro clarinetes y grupos completos de vientos, bronces y percusión. Más tarde, el número promedio de miembros de la orquesta fue de sesenta personas. La temporada estaba formada por seis conciertos, más uno o dos acontecimientos especiales; y Beethoven era la columna vertebral del repertorio. Durante los diez primeros años de su existencia, la Orquesta del Conservatorio ofreció sesenta y ocho representaciones de sinfonías de Beethoven, siete de sinfonías de Haydn, cinco de sinfonías de Mozart, cuatro de George Onslow, y cuatro de otros autores. El período de 1838 a 1847 muestra una proporción análoga: noventa ejecuciones de sinfonías de Beethoven, veintitrés de sinfonías de Haydn, quince de Mozart, quince de Mendelssohn y diez de otros músicos. Los programas se ajustaban al estilo contemporáneo. Se prolongaban mucho, e incluían una obertura, una o dos sinfonías, uno o dos solos vocales o dúos, un concierto o un grupo de solos instrumentales, y una o dos piezas corales.

Gracias a los ensayos ilimitados y a una disciplina que entre otras cosas imponía los movimientos uniformes del arco, la Orquesta del Conservatorio de París provocaba la incomodidad de algunos oyentes a causa precisamente de su perfección. Chorley comentó «la falange de arcos que ascendían y descendían», y consideró que la orquesta era casi inhumana: «Ninguna flauta infortunada gorjea media nota antes del momento indicado —ningún fagot pictórico deja caer uno de sus tonos espesos y satíricos en medio de una pausa—, ningún corno vacila al borde de una nota falsa, tosca y vulgar…». Chorley se irritaba ante tanta elegancia,

pero sus comentarios permiten formarse una idea de lo que era la norma en otros lugares.

Cuando Habeneck, un hombre robusto, silencioso, que usaba gafas, asumió el cargo, aún representaba la antigua escuela. Es cierto que no tenía un clavecinista, pero a menudo tocaba acompañando a su orquesta, y marcando el tiempo con su arco si lo consideraba necesario. Durante los primeros años de la orquesta tocaba más que dirigía. Hacia el final, cuando sus músicos conocían las partes prácticamente de memoria, apenas tocaba. Frente a él tenía únicamente la parte del primer violín, y las entradas correspondientes a los restantes instrumentos estaban señaladas con una cruz. De este modo, se plantea el siguiente interrogante. ¿Hasta dónde puede afirmarse que Habeneck era un buen director si no dirigía con la partitura? Pero la pregunta carece de importancia. Es obvio que Habeneck conocía de memoria las partituras de todas las sinfonías de Beethoven. Para llegar a eso eran necesarios los ensayos continuos. La *Heroica* necesitó casi un año y medio de ensayos. Wagner escribió que la *Novena* había pasado por tres inviernos de ensayos antes de que Habeneck decidiese que estaba lista. La *Novena Sinfonía* había sido dirigida por primera vez por Habeneck en 1831. Pareció desconcertar tanto a la orquesta como al público, y después fue presentada movimiento por movimiento. Solo a partir de 1837 fue reincorporada al repertorio como una unidad, y por entonces la orquesta ya se había familiarizado con la música. (En 1824 Beethoven había realizado solo dos ensayos en el Kaerntnertor Theatre, pese a que solicitó tres). Wagner asistió a un ensayo de la Novena en 1839. Se sorprendió aún más que cuando escuchó a la orquesta de Spontini, y formuló elogios sin reservas en su descripción del efecto que Habeneck y la música habían suscitado en él:

> Las escamas se desprendieron de mis ojos. Alcancé a comprender el valor de una versión *acertada* y el secreto de una buena ejecución. La orquesta había aprendido a buscar la *melodía* de Beethoven en cada compás; esa melodía que los dignos músicos de Leipzig no habían conseguido descubrir, y la orquesta *cantaba* esa melodía. *Este era el secreto*. Habeneck, que resolvió la dificultad, y a quien corresponde el

> gran mérito de esta ejecución, no era un director que tuviese un genio especial. Mientras ensayaba la sinfonía, durante una temporada invernal completa, había pensado que la obra era incomprensible e ineficaz (¿habían confesado lo mismo los directores alemanes?), pero insistió durante una segunda y una tercera temporada, hasta que cada miembro de la orquesta comprendió y vertió acertadamente la nueva *melos* de Beethoven. Habeneck era un director de la antigua escuela; *él* era el amo, y todos le obedecían. No puedo intentar siquiera describir la belleza de esta ejecución.

Otra cosa que impresionó a Wagner fue el hecho de que la orquesta ejecutase la Novena exactamente como estaba escrita. Quizá ese era el rasgo más característico del enfoque de Habeneck, y en su tiempo era una actitud sin precedentes. Es posible que, como dice Wagner, Habeneck no fuera el director de más vivaz imaginación, pero era escrupulosamente honesto, concienzudo y modesto. Creía que él era el servidor del compositor, y trataba, con toda su actitud musical, de interpretar la música del modo más exacto posible, manteniendo su propia personalidad al margen del asunto. Los ensayos constantes conferían a la orquesta un brillo y una autoridad que no fueron usuales en Europa hasta cuarenta o cincuenta años más tarde. También era muy útil el hecho de que los jóvenes y excelentes músicos tenían todos los mismos antecedentes en el Conservatorio. El resumen de Adam Carse parece definitivo:

> Los músicos del Conservatorio estudiaban una obra como un solista estudia su pieza antes de ejecutarla en un concierto, o como un cuarteto de cuerda trabaja en una pieza hasta que cada miembro conoce todos los ángulos de la obra entera, no solo su propia parte sino la totalidad. Habeneck no presentaba por la mañana a su orquesta las partes de una obra nueva y poco conocida, y la ejecutaba ante el público la tarde del mismo día. Como dijo Wagner, no era un director inspirado, pero conocía de cabo a rabo la ejecución orquestal, y sabía que una versión justa de cada nota y la observación de cada señal acerca de la expresión de cada parte no era suficientes. Cada músico tenía que compenetrarse con su parte hasta que supiera exactamente cuál era su aportación al conjunto… No había atajos. El asunto precisaba tiempo; de modo que Habeneck se lo concedía y tuvo la suerte de poder

hacerlo.

Aunque a veces podía mostrarse dictatorial, Habeneck insufló en su orquesta un tremendo *esprit de corps*. El violinista y empresario británico John Ella relata una anécdota encantadora que ilustra el espíritu de la orquesta. Parece que el principal segundo violinista había fallecido. Habeneck dirigió la palabra a los primeros violines —la elite de la orquesta— y dijo: «*Mes enfants*, ya ven que está vacante un lugar muy importante. ¿Quién me concederá el honor de ser mi segundo?». Inmediatamente, dice Ella, el joven Jean-Delphin Alard, alumno de Habeneck y considerado el mejor violinista de París, «atravesó la orquesta para acercarse al atril vacante, entre los vítores de todos los presentes».

Una de las ironías de la historia de la música consiste en que este digno y admirable músico sea recordado en la historia de este arte principalmente por su condición de blanco de la sátira de Berlioz. Berlioz nunca tuvo una opinión muy elevada de Habeneck como músico creador, y eso es comprensible. Habeneck representaba la música del pasado, Berlioz la del futuro. Las cosas llegaron a un punto crítico durante la primera ejecución del Réquiem de Berlioz. Corría el año 1837. Habeneck era el director y Berlioz relata así el episodio:

> Llegó el día de la actuación, en la Iglesia de los Inválidos, en presencia de todos los príncipes, los pares y los diputados, la prensa francesa, los corresponsales de los diarios extranjeros y una multitud inmensa. Para mí era absolutamente esencial alcanzar un gran éxito; un éxito moderado habría sido fatal y el fracaso me habría destruido por completo.
>
> Ahora, escuchen atentamente.
>
> Los distintos grupos de instrumentos de la orquesta estaban relativamente bien separados, sobre todo las cuatro bandas de bronces incorporadas en el *Tuba mirum*; cada una de ellas ocupaba una esquina de la orquesta y el coro. No hay pausa entre el *Dies Irae* y el *Tuba mirum*, pero en el último movimiento el ritmo se reduce a la mitad de lo que era antes. En este momento entran todos los bronces, primero todos juntos, y después en pasajes que se desafían y responden uno al otro —y cada entrada es una tercera más

> elevada que la precedente—. Es muy importante que los cuatro compases del nuevo tempo estén claramente señalados; de lo contrario la terrible explosión que yo había preparado con tanto cuidado, con combinaciones y proporciones nunca intentadas antes o después, y que bien ejecutadas suministran una imagen tal del Juicio Final que yo creo está destinada a sobrevivir, se convierte simplemente en un horrible pandemonio.
>
> Con mi acostumbrada desconfianza, yo me había apostado detrás de Habeneck y, dándole la espalda, vigilaba al grupo de timbales, a los que él no podía ver, cuando se aproximó el momento en que ellos debían participar en la *mêlée* principal. Mi Réquiem tiene quizá unos mil compases. Precisamente en esa sección, en que el movimiento se amplía y los bronces irrumpen con su terrible fanfarria, de hecho precisamente el *único* compás en que la intervención del director es absolutamente indispensable, Habeneck *baja su batuta, tranquilamente extrae su caja de rapé y procede a tomar un pellizco de este*. Ni por un instante yo le había quitado los ojos de encima. En el acto giré sobre un talón y adelantándome a él extendí el brazo y marqué los cuatro grandes golpes. Los músicos me siguieron, dirigí la pieza hasta el final y el efecto con el cual había soñado mucho tiempo fue un magnífico triunfo. Cuando al oír las últimas palabras del coro Habeneck vio que el *Tuba mirum* se había salvado, dijo: «¡Sentí un terrible sudor frío! Sin usted, todo se habría perdido».
>
> «Sí, todo se habría perdido», contesté, mirándole fijamente.

Berlioz se preguntó si Habeneck, aliado con Cherubini, había planeado ese «perverso golpe» para arruinarle. «No me agrada pensar así, y sin embargo no me cabe la más mínima duda de que es la verdad. Dios me perdone si soy injusto con ellos».

Algunos eruditos, incluso Ernest Newman, se han preguntado si la imaginación de Berlioz no le influyó en su descripción del incidente. Más aún, Newman sugiere seriamente que es posible que Berlioz lo haya soñado todo años más tarde, cuando estaba bajo la influencia del opio. Sin embargo, es sabido que Habeneck no siempre marcaba el tiempo. Como la mayoría de los directores

contemporáneos, bajaba el arco cuando las cosas iban bien. Habeneck, que no era especialmente sensible a la nueva música, bien pudo sentirse confundido por la compleja y tenante partitura de Berlioz, bajando su arco en el momento equivocado. No hay pruebas de que estuviese comprometido en ningún tipo de conspiración contra Berlioz. Pero Charles Hallé, el pianista y fundador de la orquesta que lleva su nombre, confirma parte de la versión de Berlioz. Hallé asistió a la ejecución del Réquiem, y en efecto vio cómo Habeneck bajaba el arco. Hallé consideró que Habeneck procedió así por la fuerza de la costumbre, y señaló que Habeneck a menudo bajaba los brazos «y escuchaba complacido la ejecución de su orquesta». Con gran sorpresa de Hallé, y presumiblemente de todos los que estaban asistiendo a la actuación, «de pronto vio a Berlioz de pie en el lugar de Habeneck y esgrimiendo la batuta hasta el fin del movimiento». Hallé no creía que Habeneck intentase sabotear la ejecución.

Pero hay pruebas sobradas en el sentido de que Habeneck no entendía la música de Berlioz ni simpatizaba con ella. El compositor describe otro encuentro con el director, esta vez con *Benvenuto Cellini*. Habeneck tenía permanentes dificultades con el rápido tempo del saltarello. Los bailarines se quejaban de que imponía un tempo demasiado lento a esta danza italiana. Berlioz trató de meter prisa a Habeneck. Encolerizado, Habeneck golpeó el atril y quebró el arco. Años después, Berlioz dirigió la Obertura del *Carnaval romano*, en la cual se utiliza este mismo saltarello. La pieza fue ejecutada a la perfección, y mereció un bis. Después de la ejecución Berlioz se acercó a Habeneck y le dijo unas pocas palabras por encima del hombro: «Así se ejecuta». Según Berlioz, Habeneck no contestó.

Una vez más Berlioz se divirtió a costa de Habeneck. En sus *Veladas con la orquesta* —la décima «velada»— Berlioz describe muy detalladamente la costumbre de Habeneck de golpear con su arco la parte superior de la caja del apuntador. Berlioz inventó un apuntador llamado Moreau. Este hombre se sentía profundamente irritado por la tortura china originada por los constantes golpes de Habeneck. De modo que ordenó acolchar la parte superior de su caja. Habeneck golpea. No hay ruido. «¿Qué significa esto?». Entonces, Habeneck golpea *el costado* de la caja de Moreau. La

madera emite un *¡tac!* más claro, más agudo y triunfal que el golpe precedente, un *¡tac!* aún más terrible para el apuntador, porque resuena directamente en su oído. Habeneck, con una sonrisa mefistofélica, redobla su *¡tac!* durante la velada.

Y así, Moreau comienza a debilitarse y muere.

9

Hector Berlioz

Si Berlioz se mostró cruel con el pobre Habeneck, por lo menos tenía cierto derecho a formular sus críticas, porque fue el primero de los directores franceses modernos, muy posiblemente el más grande, y un hombre que sabía de la orquesta y sus posibilidades infinitamente más que lo que Habeneck supo nunca. Berlioz, Mendelssohn y Wagner —tal es la trinidad que forma la base de toda la dirección moderna—. Todos los precursores precedentes, de Lully a Habeneck, llevaron a estos tres: los tres contemporáneos que pensaban como directores modernos, actuaban como directores modernos y —en los casos de Berlioz y Wagner— de hecho escribieron ensayos acerca de los problemas de su arte.

Berlioz comenzó a dirigir en una edad un tanto más avanzada que lo que sucedió en los casos de Mendelssohn o Wagner. (Es interesante observar que Berlioz, como Wagner, no fue pianista ni violinista: son los primeros maestros de la historia que carecieron de estas condiciones presuntamente esenciales). Varias cosas determinaron el ascenso de Berlioz al estrado. Después de que su amigo Girard convirtiera en un desastre la representación de *Haroldo en Italia*, en 1834, Berlioz decidió que «en el futuro dirigiría yo mismo, y no permitiría que otra persona comunicase mis ideas a los músicos». Berlioz se vio obligado a dar este paso. Por entonces, su música originaba el tipo de dificultades sin precedentes que la música de Boulez representó para las orquestas de la década de 1950. Solo el compositor podía reunir una orquesta y una música tan radicalmente nueva. Otra cuestión que molestaba a Berlioz era el modo en que se abusaba de tantas obras maestras, así como el

desaliño general de la ejecución orquestal. Berlioz estaba decidido a corregir esta situación.

Cuando estaba naciendo la orquesta moderna, había pocos directores dispuestos a imponerse a los músicos. Y a menos que se aguijonee a los músicos, estos no reaccionan. En su ensayo sobre la dirección, Berlioz cita algunas de las malas costumbres observadas en casi todas las orquestas europeas, «hábitos que llevaban a la desesperación a los compositores, y cuya pronta eliminación es obligación de los directores». Cita como ejemplos a los músicos de instrumentos de cuerda que no saben producir un trémolo apropiado. «Es indudable que el movimiento rápido del brazo, necesario para obtener el auténtico trémolo, constituye un esfuerzo excesivo para ellos. Esta pereza es intolerable». Recrimina a los instrumentistas del contrabajo porque constantemente simplifican sus partes, «sea por indolencia o por el temor de ser incapaces de dominar ciertas dificultades. Este sistema de simplificación, aceptado generalmente durante los últimos cuarenta años» —estas palabras fueron publicadas en 1856— «ya no puede ser tolerado». Berlioz continúa recorriendo la lista: flautistas que elevan una octava, músicos que no saben contar; instrumentistas que no saben afinar; clarinetistas que se aferran a un clarinete en si bemol cuando se exige específicamente un clarinete en re o en la.

Y así, el orgulloso y joven Berlioz se propuso corregir estos abusos, dirigiendo en Europa entera e Inglaterra, especializándose en su propia música pero también ofreciendo la de Mozart, Beethoven y otros. Viajaba constantemente, acompañado por doscientos cincuenta kilogramos de su propia música, y pagando no solo sus propios gastos de viaje sino también los salarios de los músicos necesarios para completar las orquestas que él dirigía. En su propia música seguramente fue un director sensacional y ciertamente influyó en las ideas de Wagner acerca de la dirección. Los tres hombres que contribuyeron a formar el estilo de Wagner fueron Spontini, Habeneck y Berlioz. Si bien Wagner tenía una opinión muy poco elevada de Berlioz, no regateó elogios al francés cuando le oyó *dirigir Romeo y Julieta* durante el invierno de 1839. Fue:

> … un mundo completamente nuevo para mí… Al principio, la grandeza y la ejecución magistral de la parte orquestal casi

> me abrumaron. Sobrepasaba todo lo que yo podía haber concebido. La audacia fantástica, la perfilada precisión con las cuales las combinaciones más audaces —casi tangibles por su claridad— me impresionaron, rechazaron con brutal violencia, hacia las profundidades mismas de mi alma, mis propias ideas acerca de la poesía de la música. Yo era sencillamente todo oídos para estas cosas con las cuales hasta ese momento jamás había soñado, las mismas que ahora creía que debía tratar de realizar.

Wagner no fue el único músico que se entusiasmó después de conocer la dirección de Berlioz. El dinámico francés, que se movía constantemente sobre el estrado, transmitiendo electricidad, arrastrando consigo a los músicos, suscitaba una enorme impresión en todos. Anton Seidl se lo describió a Cosima Wagner: «De pronto estaba en el aire y un momento después, bajo el atril; ahora se volvía inquieto hacia el ejecutante del bombo, y después incitaba al flautista». Seidl seguramente era muy joven cuando vio dirigir a Berlioz, pero su descripción concuerda con la mayoría de las restantes. Hallé, íntimo amigo de Berlioz y más tarde protagonista de su música, describe a Berlioz a la cabeza de una orquesta, «con su cara de águila, los cabellos erizados, su gesto de dominio, resplandeciente de entusiasmo. Fue el director más perfecto que yo haya visto jamás, un hombre que ejercía un dominio absoluto sobre sus músicos y actuaba sobre ellos como el pianista sobre el teclado». Aunque Berlioz tendía a girar sobre el estrado, parece que su dirección siempre fue inteligible. «Sencilla, clara y bella», dijo Rimsky-Korsakoff.

Lo cual no significa que Berlioz siempre pudiese obtener los resultados que perseguía. Era frecuente que las orquestas no estuviesen a la altura de sus normas, y mucho menos de su visión. «En sus años más jóvenes» —escribió Saint-Saëns— «Berlioz exigía de orquestas muy inferiores a las actuales esfuerzos que eran realmente sobrehumanos. Si en la música nueva y original hay dificultades inevitables, es posible de todos modos ahorrar otras al músico sin que la obra se vea perjudicada. Pero a Berlioz no le interesaban esos detalles prácticos. Le he visto realizar veinte, incluso treinta ensayos con una sola obra, mesándose los cabellos,

destrozando batutas y atriles de música sin obtener los resultados deseados». Y Berlioz con bastante frecuencia afrontaba un conjunto de impedimentos que nadie hubiera podido superar. Cuando visitó por primera vez Inglaterra, en 1847, encontró una buena orquesta. Pero el empresario se llevó de gira a los mejores músicos. «Tuvimos que contentarnos con los restos» —escribió disgustado Berlioz—, «y arreglarnos como pudiéramos». Entonces prevalecía el sistema de la sustitución, y Berlioz descubrió que nunca podía realizar un solo ensayo con la orquesta completa. «Estos caballeros vienen cuando les place y se marchan para atender sus asuntos, algunos en la mitad, otros después de realizada la cuarta parte del ensayo. El primer día no tuve cornos; el segundo tuve tres; el tercero tuve dos que se marcharon después de la cuarta pieza». Tales eran los riesgos de la dirección orquestal en esos tiempos.

No sabemos cuál era el nivel de Berlioz al comienzo de su carrera de director. Es evidente que poseía capacidad de liderazgo, confianza en sí mismo y uno de los oídos más finos de su tiempo. Aprendió sobre la marcha y se convirtió en un profesional muy experimentado, un hombre a quien nadie podía desconcertar. Hallé cierta vez tuvo que tocar el *Concierto para Piano en sol mayor* de Beethoven con Berlioz. Al fin del ensayo Berlioz se dio una palmada sobre la cabeza. «¡He olvidado la obertura!». La obertura era su propia obra *Carnaval romano*, que debía interpretarse esa noche por primera vez. Berlioz decidió arriesgarse y actuar sin el ensayo. Hallé nunca pudo reconciliarse con esa actitud.

> Los músicos que conocen esa obra, con sus complicados ritmos y todos sus complejos aspectos, comprenderán fácilmente qué aventurado era ese paso, y se preguntarán cómo pudo tener éxito. Pero ver a Berlioz durante esa actuación fue un espectáculo inolvidable. Observaba a cada uno de los miembros de la enorme banda; su dirección era tan decisiva, sus indicaciones de todos los matices tan claras y tan inequívocas, que la obertura se desarrolló sin tropiezos, y ninguna persona que no estuviese en el secreto pudo adivinar la falta de ensayo.

Cuando le llegó el momento de escribir su ensayo sobre la dirección, no había nada que Berlioz no supiera acerca de la orquesta y la psicología del músico de orquesta. Es fascinante leer

su tratado simultáneamente con el de Wagner. Berlioz es un autor casi totalmente práctico, técnico y pragmático; Wagner desborda imaginación, metafísica y complicaciones. Berlioz parte de un análisis de los buenos y los malos directores. El buen director debe transmitir a los músicos el sentimiento de que él entiende, de que está conmovido. Así, su sentimiento se comunicará por sí mismo. «Su fuego interior los enciende, su entusiasmo los transporta, y él irradia energía musical». En cambio, el mal director es un hombre frío, flemático, indiferente, y paraliza todo lo que está alrededor de él. Berlioz aborda el tema de los ensayos y el modo de realizarlos. «El empleo económico del tiempo es uno de los requisitos más imperativos de la habilidad del director». Sugiere el uso de un metrónomo para determinar el tempo inicial de la pieza, pero previene contra la rigidez metronómica, «que conferirá a la música ejecutada de ese modo una helada frigidez». Por supuesto, el director debe conocer el modo de marcar el tiempo y eso no es tan fácil como parece. Pocas personas, escribe Berlioz, poseen esa capacidad y sobre todo el conocimiento de un compás subdividido. El director debe tener una idea clara de los puntos principales de una obra, y de su carácter global. El director también debe insistir en que los hombres observen la batuta, pues «una orquesta que no mira la batuta carece de director».

Su tratado incluye diagramas de direcciones básicas. Todas sus sugerencias son modernas, sensatas y prácticas y los directores modernos harían bien en meditarlas, sobre todo las observaciones acerca del movimiento del compás. «Es importante que el director use su brazo lo menos posible en estos movimientos, y por lo tanto no permita que la batuta abarque excesivo espacio». Pues si el arco es muy amplio, advierte Berlioz, determinará «un retraso del tempo deseado y una desagradable pesadez de la actuación orquestal». (Cuántas veces hemos visto a un joven director ampliar el movimiento a medida que se acelera la música, en lugar de acortarlo, y en estos casos la consecuencia es que la orquesta se desordena por completo). Los problemas del ritmo interesan y preocupan mucho a Berlioz y dedica gran parte del espacio de su tratado, a los análisis del modo de abordar los metros excéntricos, las síncopas y otros problemas por el estilo.

Siempre a la vanguardia, siempre mirando hacia adelante,

Berlioz incluso se enreda en una descripción completa del metrónomo eléctrico de Verbrugghen, inventado en 1848. Sugiere la conveniencia de utilizarlo para introducir a tiempo la música realizada detrás del escenario. (Verbrugghen ideó un instrumento en que los alambres de cobre llegaban a una pila voltaica. Cuando el director apretaba un botón, oscilaba una aguja. Berlioz haba utilizado en Bruselas uno de estos metrónomos y estaba muy satisfecho. Se mostraba tan interesado en los nuevos artefactos como lo estaría Stokowski cien años más tarde). En el tratado se reclama que los directores trabajen con la partitura completa, no con la parte del violín; que la distribución de la orquesta (dispuesta en cinco planos distintos) debe situar a los violines a la izquierda y la derecha, a las violas en el medio, a los vientos y los bronces detrás de los primeros violines, a los violoncelos y los contrabajos detrás de los vientos, a los tambores y otros instrumentos de percusión detrás de los bronces, mientras el director, de espaldas al público, está de pie cerca de los violines. También recomienda enérgicamente los ensayos por secciones. Hay una rareza en el trabajo de Berlioz. Insiste en que la afinación se haga fuera del escenario. «El director… debe poner mucho cuidado en que los músicos afinen exactamente. Pero eso no debe hacerse en presencia del público. Cualquier tipo de ruido instrumental o de preludios durante los intervalos ofenden los oídos de todos los oyentes refinados».

Este ensayo sobre la dirección está al final del tratado referido a la instrumentación. Allí, Berlioz sugiere que una orquesta normal incluya 119 músicos (hoy, las grandes orquestas tienen 106). Berlioz siempre se sintió fascinado por la magnitud y a lo largo de su vida a veces se le ofreció la oportunidad de dirigir enormes grupos. En 1866 dirigió su *Condenación de Fausto* en la Redoutensaal de Viena, con una orquesta de 150 músicos y un coro de 300 personas. Antes, en París, había reunido una fuerza aún más considerable. En su autobiografía hay algunos pasajes divertidos relacionados con su famoso concierto de 1840 (Gluck, Handel y algunas obras del propio Berlioz). Afirma que había contratado 600 ejecutantes (en realidad fueron 450, pero Berlioz a veces se muestra un poco exagerado en sus *Memorias*) y que pasó varios días yendo de la Opéra al

Théâtre-Italien

y al Conservatorio. «En el *foyer* de la Opéra recibía a los instrumentos de cuerda de 8 a 12 y a los vientos de 12 a 4. Tenía la garganta de fuego, había perdido la voz, y mi brazo derecho estaba casi paralizado». Berlioz perdió (afirma) mucho dinero en el proyecto. «Organicé el concierto más tremendo que París hubiese visto jamás y puse 350 francos de mi propio bolsillo. ¡Y creí que podía enriquecerme!». Cuatro años después, en las Tullerías, dirigió un grupo formado por 1.200 cantantes y músicos. En esta ocasión necesitó la ayuda de siete subdirectores.

Berlioz jamás encontró la orquesta de sus sueños, la que él mismo mencionó en su tratado de instrumentación. Berlioz siempre se sintió hipnotizado por el sonido mismo; sus partituras son por sí mismas sobrado testimonio. Disputó, luchó, y tanto o más que cualquier otro convirtió a la orquesta en lo que es ahora. Ningún compositor antes de Berlioz, y muy probablemente ninguno después, ni siquiera Mahler, tuvo una visión semejante de lo que es el mero sonido y del modo de obtenerlo. Gozaba con las nuevas combinaciones tonales, con las posibilidades de cada instrumento, en una suerte de supermúsica ejecutada por una superorquesta. Y ciertamente, lo que esbozó como el grupo musical de sus sueños fue una superorquesta:

120	violines (cuatro divisiones)
40	violas (diez con capacidad para ejecutar la viola d'amore)
45	violoncelos
18	contrabajos (en sol-re-la)
15	bajos de otro carácter (en mi-la-re-sol)
4	octobajos (inventado por Vuillaume en 1849; 13 pies de altura, con tres cuerdas)
6	flautas
4	flautas en mi bemol
2	flautines
2	flautines en re bemol
6	oboes
6	cornos ingleses

5	saxófonos
30	arpas
30	pianos
1	órgano
8	timbales
6	tambores pequeños
3	tambores grandes
4	pares de címbalos
6	triángulos
6	glockenspiels
4	fagotes de quinta (pequeño fagot cuyo timbre está una quinta más alta que los fagotes estándar)
12	fagotes
4	clarinetes en mi bemol
8	clarinetes en mi bemol o en la
3	clarinetes bajos
16	cornos franceses
8	trompetas
6	cornetas
4	trombones altos
6	trombones tenor
2	trombones bajos
1	ficle en do (ahora extinguido; es el predecesor de la tuba)
1	ficle en si
2	tubas en bajo
12	címbalos (además de los cuatro pares indicados más arriba)
2	campanas grandes
2	tam-tam
4	medias lunas (un emisor de campanillas, originalmente turco, originado en las bandas militares de la época)

El total, que Berlioz calcula en 465 (descontando algunas repeticiones) debería complementarse con un coro de 360 personas. Según afirma Berlioz, «con este grupo gigantesco podría realizarse

un millón de combinaciones, según la riqueza de la armonía, la diversidad de los sonidos, la multitud de los contrastes, semejante a nada de lo que hasta ahora se ha realizado en ningún arte». Berlioz dio rienda suelta a su imaginación romántica. Sería

> un huracán tropical o el rugido explosivo de un volcán. Tendríamos el rumor misterioso de las selvas primitivas, las lamentaciones, la triunfal canción fúnebre de las naciones dolidas, amantes y emotivas. El silencio nos provocaría temblor por su solemnidad. El *crescendo* determinaría incluso que una naturaleza sensible se estremeciese. Se extendería como un fuego inmenso que a su tiempo enciende en llamas el cielo entero.

Pero, y este aspecto es esencial en el pensamiento de Berlioz, rio le interesaba únicamente la culminación, el ruido. «El prejuicio vulgar dice que las grandes orquestas son ruidosas, pero si están bien equilibradas, bien ejercitadas y bien dirigidas, y si ejecutan verdadera música, también corresponde llamarlas poderosas». Berlioz siempre se mostró tan interesado en el significado como en el efecto.

Como director, Berlioz seguramente exhibió rasgos franceses clásicos. A juzgar por todas las versiones, su compás poseía una claridad admirable y su personalidad tenía un carácter tal que inspiraba a sus músicos. Como todos los músicos franceses, poseía un ritmo regular pero flexible. No le agradaban las fluctuaciones de los tempos propias de la escuela alemana de Wagner. Lo que él buscaba era el equilibrio rítmico, pero evitando la regularidad metronómica. La lógica, la proporción, la capacidad de equilibrar los coros con resultados óptimos, una medida considerable de literalismo; Berlioz representaba todo esto. Era para la escuela alemana lo que, unos cien años más tarde, un Monteux o un Munch sería para un Klemperer o un Walter. Nunca ponderoso, nunca hinchado, la dirección de Berlioz seguramente desbordaba claridad y elegancia y demostraba más interés por el perfil y el sonido puro que por la metafísica musical.

Así, era inevitable que él y Wagner, el Wagner que se manifestaba a favor de la *melos*, cuyo ritmo se hallaba en eterna fluctuación, que soñaba grandes episodios de convulsión y lucha en

las sinfonías de Beethoven, y que ostentaba en su música las secuelas del pensamiento hegeliano, schopenhaueriano y schilleriano —era inevitable que Berlioz y Wagner no pensaran lo mismo—. Sencillamente, no hablaban el mismo idioma; cada uno era la antítesis del otro. Se conoce un solo comentario de Berlioz acerca de la dirección de Wagner. Afirmó esa vez que Wagner «dirige en un estilo libre, como Klindworth toca el piano… Ese estilo es como bailar sobre una cuerda floja, *sempre tempo rubato*». La idea misma del rubato eterno de Wagner debía ser desagradable para la mente musical directa de Berlioz.

En cambio, Wagner tenía mucho que decir acerca de la dirección de Berlioz. Ambos estuvieron en Londres en 1855 y cada uno pudo escuchar al otro. El alemán se desconcertó ante la actuación que ofreció Berlioz de la Sinfonía en sol menor de Mozart. «Yo… me asombré al ver un director que se mostraba tan enérgico en la dirección de sus propias composiciones y que recaía en la senda trillada del vulgar marcador de tiempos». Esos dos grandes hombres, de fuerte personalidad, se reunieron. Wagner fue el anfitrión y en su autobiografía relata detalladamente la velada en Londres. Podemos imaginar el cuadro. El verboso y metafísico alemán que se tomaba a sí mismo tan en serio; colmado de teorías, todo resuelto satisfactoriamente en su propia mente; y el francés ingenioso, cortés, lógico, agudo y práctico: ambos genios, pero seres humanos tan distintos como es posible serlo. Wagner abordó una farragosa exposición de sus ideas acerca de los secretos de la creación, la
re-creación
y la concepción artística:

> Traté de incluir el efecto de las experiencias externas, que a su propio modo nos aprisionan, en la conciencia íntima, y cómo evitamos su influencia gracias al desarrollo de nuestras cualidades creadoras más íntimas, y que ellas de ningún modo son el resultado de tales expresiones y por el contrario se elevan despertando de su sueño profundo, de modo que las creaciones artísticas no son en lo más mínimo la consecuencia de las experiencias internas, sino al contrario, un modo de liberarse de ellas.

Y así, con este estilo, extensamente, con palabras ponderosas,

entusiastas y egocéntricas. Cabe preguntarse si Berlioz prestó atención a una sola de estas palabras. Así Wagner recibió a su colega en Londres. Parece que Berlioz coincidió cortésmente con todo y probablemente se burló de Wagner con una expresión imperturbable en la cara. Wagner acabó llegando a la conclusión de que Berlioz era intensamente conversador y suelto de lengua. Es decir, un auténtico francés; lo que en efecto, Berlioz era. Representaban distintos conceptos, diferentes actitudes emocionales y nacionales. En todo caso, en la estructura emocional de Berlioz había una firme veta de clasicismo, y eso a pesar de su orquesta de 465 instrumentos. En Wagner había escaso clasicismo; era un romántico de la cabeza a los pies, incapaz de reaccionar frente al clasicismo que nunca estuvo del todo ausente de la escuela interpretativa francesa. Wagner afirmó que la interpretación de la *Sinfonía en sol menor* de Mozart por Berlioz había consistido tan solo en marcar el compás. La ironía del asunto está en que el estilo de Berlioz en esa obra, si se nos permite arriesgar una conjetura, seguramente estaba más cerca de nuestro gusto que la dinámica y los romanticismos hirvientes e inflados que le aportaba Wagner.

10

MENDELSSOHN Y LA ESCUELA ALEMANA

En Alemania la primera fuerza que prevaleció sobre el estrado fue ese músico perfecto que se llamó Félix Mendelssohn. El niño prodigio que tenía el nivel de un Mozart se convirtió en un adulto para quien todas las formas de la música parecían accesibles, con desenvoltura y libertad exquisitas. Su oído y su memoria eran legendarias, y Hallé estaba absolutamente convencido de que Mendelssohn conocía todos los compases de toda la música que se había compuesto jamás, y lo que era más, que podía reproducirla inmediatamente. Es difícil concebir que en la historia haya existido un músico que poseyera las cualidades naturales de este hombre. Nacido en el seno de una familia adinerada y culta, tuvo la fortuna de que sus dones merecieran una educación muy atenta: en su caso no hubo aprovechamiento, como había sucedido con Mozart, Beethoven y Weber. Los padres alentaron el desarrollo del joven genio, incluso hasta el extremo de suministrarle una pequeña orquesta. Algunos niños tienen soldados de juguete y muñecas; Mendelssohn tuvo una orquesta de cámara. La dirigió en su propio hogar de 1821 a 1824 —tenía doce años en 1821— y desde el comienzo mismo usó una batuta. Se convirtió en una figura clásica, un músico total, un músico *sans peur et sans reproche*, con una tendencia al clasicismo y la integridad, una figura decidida a elevar los niveles, a interpretar únicamente la mejor música, a combatir la mediocridad y la hipocresía en la música.

Sus gustos se manifestaron desde temprano y ocuparon un lugar principal con su famosa reposición de *La pasión según San Mateo*, de Bach, el 11 de marzo de 1829. La partitura había caído en el

olvido y Mendelssohn la reintrodujo en Europa, de ese modo imprimió ímpetu al renacimiento de Bach (aunque es un error creer que hasta ese momento Bach era desconocido; en realidad, nunca se le había olvidado, y fue el alimento cotidiano de todos los músicos desde 1750 hasta el gran renacimiento del siglo XIX). Con respecto a la resurrección de la partitura gracias a Mendelssohn: si el acontecimiento ilustró que Mendelssohn poseía el instinto musical más puro y noble, también demostró el hecho de que era un hijo de su tiempo. Como todos los músicos contemporáneos, no vaciló en modernizar la música más antigua; y modernizó completamente *La pasión según San Mateo* de modo que fuese más grata a su público. Cortó, recompuso, combinó, confirió toques románticos e introdujo efectos especiales, por ejemplo en el recitativo *und der Vorhang im Tenipel zerriss*, donde un luminoso relámpago sonoro recorre la orquesta. Mendelssohn utilizó un coro de 400 personas y una orquesta muy ampliada.

Parece que se suscitó cierto resentimiento porque un joven de veinte años, y además judío, asumía la dirección de una fuerza tan imponente en una obra tan «cristiana». Pero la ejecución fue un triunfo. Se repitió el 21 de marzo y de nuevo en Semana Santa. Eduard Devrient, amigo de Mendelssohn, describió un aspecto de la dirección de Mendelssohn que muchos habrían de destacar durante los años siguientes: «En muchas secciones completas a menudo se marcaban los tiempos, pero Félix… cuando había amplios segmentos que se desarrollaban sin tropiezos, bajaba la batuta y escuchaba con una expresión de éxtasis seráfico, haciendo señas ocasionales con el ojo o la mano». Naturalmente, conocía de memoria la partitura; y en efecto, había dirigido de memoria todos los ensayos. Por esa época se consideraba descortés y una irrespetuosidad frente al compositor, ejecutar o dirigir de memoria; y por eso en la representación pública Mendelssohn usó una partitura. Si la anécdota de Hallé es cierta, en el primer concierto se puso sobre el atril de Mendelssohn una partitura equivocada. Mendelssohn volvía gravemente las páginas, de modo que nadie se sintiera sorprendido.

Muy solicitado como compositor, maestro, pianista, organista y director, Mendelssohn viajaba constantemente. A menudo provocaba oposición a causa de sus métodos modernos. A pesar de

la innovación histórica de Spohr en Londres, en 1820, los músicos no aceptaban de buena gana la batuta y cuando Mendelssohn dirigió allí la orquesta, en 1832, se encontró frente a un

violinista-jefe

y un

clavecinista-jefe.

Ninguno de estos dos dignos profesionales se sintió complacido cuando Mendelssohn extrajo su batuta; detestaban ceder una sola partícula de su poder. Mendelssohn, afable como siempre, estaba dispuesto a retirarse antes que ofender a esos dos excelentes caballeros, pero fue persuadido de que no lo hiciera por Michael Costa, John Ella y Giacomo Meyerbeer. John Ella asistió al concierto, y recordó durante mucho tiempo las caras agrias y «los ceños fruncidos de los violinistas, cuya autoridad había sido totalmente usurpada por la batuta de Mendelssohn».

Genial o no, Mendelssohn realizó su aprendizaje de la dirección. Había aprendido mucho por cuenta propia y recogido aún más elementos gracias a las presentaciones como director invitado en su juventud, y en 1833 se convirtió en director musical de la Orquesta de Dusseldorf. Allí se hizo un nombre. Reorganizó inmediatamente la orquesta, renovó la música religiosa de Palestrina, Lotti y Leo (Düsseldorf era una región católica) y en sus conciertos destacó las obras de Handel, Gluck, Beethoven, Weber y Cherubini. Asimismo, después de veinte ensayos, presentó una versión de *Don Giovanni* —una de las pocas veces en su vida en que dirigió ópera—. Mendelssohn no se sentía muy cómodo en Düsseldorf. Los músicos de la orquesta se emborrachaban y se pegaban entre sí. La disciplina era muy pobre; e incluso Mendelssohn, un hombre llevadero, apuesto, aristocrático y de cuerpo menudo, a menudo perdía los estribos, rompía las partituras y gritaba a la orquesta. De Düsseldorf Mendelssohn pasó en 1835 al Festival de Música del Bajo Rhin, en Colonia, y el mismo año, a Leipzig. Le habían ofrecido la Opera de Munich pero rehusó la oferta. Mendelssohn nunca se sintió cómodo con la ópera; era un hombre para la sinfonía y el coro.

La mayor parte de las actividades de Mendelssohn se centraron en Leipzig el resto de su breve vida. Leipzig tenía una enorme reputación musical —después de todo, era la ciudad de Bach— y el

Coro de Santo Tomás prosperaba, lo mismo que los conciertos de la Gewandhaus, la Singakademie, la Sociedad Euterpe y la ópera. Pero la ciudad necesitaba una fuerza dinamizadora. Christian Augusto Pohlenz era el director de los conciertos de la Gewandhaus y era una nulidad de la antigua escuela. Wagner le había escuchado en la temporada de 1831-1832, y se había sentido sorprendido. Según escribió, Pohlenz «pertenecía al tipo de director musical adiposo y agradable, y era un gran favorito del público de Leipzig. Solía subir a la plataforma con un bastón azul muy grande en la mano». Wagner continúa describiendo una ejecución de la Novena de Beethoven por Pohlenz. Los tres primeros movimientos se asemejaron a una sinfonía de Haydn y la representación fue tan catastrófica que Wagner comenzó a pensar que Beethoven había compuesto una tontería. La ejecución fue un desastre completo, hasta que un músico a cargo del contrabajo «en un lenguaje bastante áspero y enérgico» dijo a Pohlenz que cesara de dirigir. Después, las cosas mejoraron.

Las primeras medidas de Mendelssohn después de remplazar a Pohlenz consistieron en despedir a los músicos inferiores, aumentar el número de cuarenta a cincuenta e incorporar a Ferdinand David como maestro de conciertos. David era uno de los mejores violinistas de Europa. Después, Mendelssohn pidió y obtuvo una pensión para cada músico de la orquesta. Desechó inmediatamente el viejo repertorio de Ríes, Reissiger, Neukomm y otras mediocridades por el estilo, y lo sustituyó con los mejores compositores anteriores y del momento. Su primer programa, el 4 de octubre de 1835, incluía su propia obra *La Obertura de Mar sereno y próspero viaje*, un aria de *El cazador furtivo*, el Concierto para violín Número 8 de Spohr, la Obertura e Introducción de *Alí Babá* de Cherubini y la Cuarta Sinfonía de Beethoven. No era un programa típico de Mendelssohn. Más tarde elaboró una fórmula y sus ideas acerca del esquema programático fueron adoptadas en general en Europa entera: una obertura o sinfonía clásica; un aria; un concierto; un conjunto vocal (del cuarteto al coro completo) extraído de una ópera, y después del intervalo, una sinfonía más breve o una obertura; un aria; y seguía una pieza larga para orquesta, a menudo con solistas y coro.

Era precisamente el hombre que Leipzig necesitaba. Un músico

tan brillante como él inevitablemente debía ser una fuerza inspiradora; y de pronto la orquesta descubría que ella misma tenía reputación internacional, en lugar de ser un aletargado grupo provincial. Schumann describe el renovado entusiasmo de la orquesta: cómo consiguió cierto espíritu de cuerpo y cómo comenzó a trabajar entusiastamente impulsada por Mendelssohn. Los músicos, escribió Schumann, «se ven y practican juntos diariamente; son siempre los mismos, y por lo tanto pueden ejecutar una sinfonía de Beethoven sin tener enfrente la música. Agréguese a esto un maestro de conciertos que puede dirigir esas partituras de memoria, un director que conoce y respeta esas partituras, y el cuadro está completo».

Aunque su trabajo estaba centrado en Leipzig, especialmente después de que fundara allí el famoso conservatorio, Mendelssohn consiguió atender muchos compromisos como director invitado. Su contrato decía que gozaría de seis meses libres y los aprovechaba plenamente. Como era el compositor más popular de la época, se escribió mucho acerca de su persona y se dispone de abundantes pruebas documentales que aportan una descripción exacta de su método sobre el estrado y sus ideas musicales. Uno recoge sobre todo la impresión de que adoptaba una posición clasicista. La dirección de Mendelssohn se asemejaba a su propia música y a su personalidad: elegante y refinada, nunca con exageración, objetiva y proporcionada. No era un temperamento extravertido y rechazaba todos los excesos —en su dirección, en su propia música y en su vida privada—. Sobre el podio era una figura de movimientos moderados y gestos medidos. A Schumann le agradaba este comportamiento. «Era un placer observarle y ver cómo con su mirada preveía y comunicaba cada sesgo y cada matiz importantes, del más refinado al más evidente; era un líder inspirado que se adelantaba, en contraste con esos directores que con sus cetros amenazan golpear la partitura, a la orquesta e incluso al público». Joachim ratifica la opinión de Schumann, y describe «los gestos casi imperceptibles pero sumamente vivaces (de Mendelssohn)… a través de los cuales podía transmitirse el espíritu de su personalidad al coro y a la orquesta, para corregir pequeños errores con un leve movimiento del dedo».

Es evidente que Mendelssohn prefería el guante de terciopelo y

que usaba la mano de hierro solo cuando era necesario. Todos atestiguan su disposición amable, su actitud cordial frente a la orquesta que él dirigía. Berlioz, que solía manifestar un temperamento vivo, nunca cesaba de maravillarse de la paciencia y la cortesía de Mendelssohn. «Todas sus observaciones son serenas y gratas, y su actitud es aún más apreciada por los que, como yo mismo, saben que tanta paciencia no es frecuente». Mendelssohn pugnaba por obtener una comunidad de iguales, unidos en el amor a la música. Pero no permitía que nadie se aprovechase de él. La orquesta de Berlín tenía reputación de ser terrorífica una vez que había desaparecido el despótico Spontini: como niños que ya no están en la escuela. Mendelssohn se enfrentó a ellos en 1841, y describió su experiencia a David:

> En el primer ensayo la orquesta estaba dispuesta a portarse mal. Predominaban el desorden y la arrogancia y yo no podía creer lo que veía y oía. Pero en el segundo ensayo se invirtieron los papeles. Me tocó el turno de ser áspero. Castigué (multé) a media docena y ahora me consideran otro Spontini. Después, ya no hubo caras agrias. Apenas me ven se muestran atentos y hacen todo lo posible. En lugar de mostrarse altivos, ahora son obsequiosos, se inclinan y arrastran los pies.

Mendelssohn había sido llamado a Berlín cuando Federico Guillermo IV se convirtió en rey de Prusia y permaneció relacionado con la orquesta hasta 1844.

A causa de su conservadurismo, Mendelssohn miraba con sospecha la nueva música de Berlioz, Wagner y Liszt. «Ama demasiado a los muertos», se burló Berlioz. Su repertorio incluía a Beethoven, Schubert y Schumann. Mendelssohn dirigió el estreno mundial de la *Sinfonía en do mayor* de Schubert en 1839, y también presentó dos de las sinfonías de Schumann. Su programación podía ser muy imaginativa. Ofrecía veladas de Bach y Handel (Schumann afirmaba que Mendelssohn conocía a Bach y a Handel mucho mejor que cualquiera de los músicos vivos de entonces); o un programa de Beethoven con reposiciones de *Fidelio* y las tres oberturas de *Leonore*. Cuando dirigía música «nueva», se orientaba hacia compositores contemporáneos pero de tendencia conservadora como Hiller o Lachner. A juzgar por todas las

versiones disponibles, su dirección era precisa, vivaz y suave y destacan el ritmo y el control; se mostraba bastante impaciente con los músicos que tenían un ritmo mediocre. Otro aspecto en que coincidían todos los comentaristas —con una excepción— era la inclinación de Mendelssohn por los tempos rápidos. La única excepción fue Schumann, que se quejó de los tempos lentos de Mendelssohn en la *Heroica*. Es posible que Schumann sorprendiese a Mendelssohn en una mala noche. En todo caso, el peso abrumador de los datos disponibles sugiere que los tempos de Mendelssohn suscitarían hoy intensas discusiones. «*Nur flott, frisch, immer vorwärts!*», exclamaba. Y Joachim se limita a decir: «A Mendelssohn le encantaban los tempos vivaces». Principalmente en relación con el tempo, Wagner atacó a Mendelssohn, de quien dijo que era un hombre totalmente superficial. Wagner oyó a Mendelssohn dirigiendo un ensayo de la Octava de Beethoven:

> Advertí que elegía un detalle aquí y allá —casi al azar— y lo pulía con cierta insistencia, hasta que lo ejecutaba debidamente. Este método prestaba un servicio tan excelente al detalle que me pregunté por qué no concedía la misma atención a otros matices. Y así, esta sinfonía incomparablemente vivaz fluía de un modo ampliamente armonioso e informal. Con respecto a la dirección, me dijo personalmente una vez o dos que un tempo demasiado lento era infernal y que él prefería que hubiese excesiva rapidez en las cosas; que, de todos modos, una ejecución realmente buena constituía una rareza. Pero con un poco de cuidado uno podía dar lustre a las cosas y esto jamás se lograba retardando la ejecución sino avanzando con paso firme y vivo.

En resumen, Wagner estaba acusando a Mendelssohn de falsear, de disimular los defectos mediante los tempos rápidos, sobre todo en el tercer movimiento de la Octava de Beethoven. «Una actitud de perversa negligencia», afirmó Wagner. Pero ¿hasta dónde puede confiarse en su opinión? Wagner podía trabajar únicamente con personas a las que lograba manejar y no era fácil dominar a Mendelssohn. Wagner exhibía una notoria incapacidad para considerar opiniones distintas de la suya; y además, Mendelssohn era judío. Sin embargo, Hans von Bülow, un antisemita casi tan

fanático como Wagner, se entusiasmaba con la «elástica sensibilidad» de Mendelssohn, «la elocuencia magnética de sus gestos», los «maravillosos matices cromáticos», y otras cosas por el estilo. Joachim se opuso a Wagner. Afirmó que Mendelssohn «estaba muy alejado de las superficialidades… que Richard Wagner le atribuía y tenía una inimitable libertad rítmica». En efecto, la de Wagner es la única opinión discrepante de importancia acerca de la capacidad de Mendelssohn como director y eso solo determina que parezca sospechosa.

Mendelssohn trabajaba hasta el agotamiento. Cerca del final estaba muy fatigado y sin embargo cumplía su programa completo relacionado con la enseñanza, la composición, la dirección, la edición de obras, la ejecución del piano y el órgano, la dirección del Conservatorio de Leipzig y la atención de una tremenda correspondencia. «Ejecutar y dirigir», escribió a Karl Klingemann en 1846, un año antes de su muerte, «de hecho, todo lo que implique una presentación oficial en público ha llegado a desagradarme intensamente, de modo que cada vez que me decido a hacerlo es con la renuencia y la resistencia más profundas». La muerte inesperada de su amada hermana Fanny fue el golpe definitivo. Mendelssohn nunca se recuperó de esa impresión. Pero en sus treinta y ocho años había hecho mucho y creado una escuela de dirección que, si bien más tarde se vio eclipsada por los ardores subjetivos de Wagner y su escuela, nunca desapareció del todo, y todavía se manifiesta en la persona de los directores que representan la gracia, la lucidez, la inteligencia, la objetividad y un sentido musical profundo.

Sea como fuere, el período de dirección de 1830 a 1850, antes de que se impusiera el grupo de Wagner, estuvo dominado por Mendelssohn. Otto Nicolai, casi contemporáneo de Mendelssohn (1810-1849), perteneció a la escuela de Mendelssohn. Hoy se le recuerda principalmente como el compositor de *Las alegres comadres de Windsor*, pero también fue un director brillante, uno de los primeros modernistas y un hombre que confería vivacidad a la música cada vez que levantaba su batuta. En 1837 fue designado *Kapellmeister* del Teatro Kaerntnertor, de Viena, y de 1841 a 1847 fue primer *Kapellmeister*. En 1842 fundó la Filarmónica de Viena y dirigió el primer concierto el 28 de marzo de 1842. Riguroso,

dominante, atento al detalle, se asemejaba a Mendelssohn en su decisión de ofrecer solo la mejor música. Berlioz dijo de Nicolai que era uno de los mejores directores de orquesta que había conocido jamás:

> Posee tres cualidades indispensables para un director completo. Es un compositor erudito, hábil y entusiasta; posee un hondo sentido del ritmo; y su método de dirección es perfectamente claro y preciso. En resumen, es un director ingenioso e infatigable, que no ahorra tiempo ni evita las dificultades en los ensayos, que sabe lo que hace porque hace solo lo que sabe.

Otro director muy admirado por Berlioz fue el respetado Peter Joseph von Lindpaintner, de Stuttgart. Y no solo por Berlioz; en 1831 Mendelssohn afirmó directamente que Lindpaintner era el mejor director alemán. A diferencia de muchos de sus contemporáneos alemanes, Lindpaintner tenía el espíritu y la técnica necesarios para hacerse cargo de la música moderna. Berlioz nunca pudo sobreponerse a la impresión que le había provocado la orquesta formada por Lindpaintner: «Jóvenes, activos, entusiastas… También lectores intrépidos. Nada los conmovía ni desconcertaba y jamás emitían una sola indicación… Me asombraron, porque en dos ensayos completaron el asunto». El «asunto» en cuestión era precisamente la *Sinfonía fantástica*: una partitura compleja incluso para una orquesta moderna, y mucho más en la década de 1840. ¡Y con dos ensayos satisfacer al puntilloso Berlioz! Berlioz también elogió la orquesta de Dresde y a su director, Karl Gottlieb Reissiger. Este hombre tenía reputación de ser el tipo de director benigno apreciado por todas las orquestas. Durante una representación consultaba su reloj y, si era necesario, apresuraba los tempos de modo que pudiese volver a casa a la hora prometida a su esposa.

Entre los restantes directores importantes de la época de Mendelssohn se encontraba el «archiantiwagneriano» Heinrich Dorn, que actuó en Riga (donde sucedió a Wagner en 1839), en Colonia y Berlín. Se afirma que era un cultivador de la precisión, con un oído muy fino y una memoria infalible. (Dorn se adelantó a Wagner por lo menos en un aspecto. En 1854 compuso una ópera acerca de la saga de los Nibelungos. ¿Acaso alguien la conoce?). Carl Wilhelm Ferdinando Guhr, que actuó en Francfort, era un

director de la generación más veterana y estaba un poco al margen del estilo general. Fue uno de los primeros directores espectaculares y buscaba los efectos sensacionales. En una ejecución de *La creación* de Haydn, en el punto en el que se pronuncian las palabras «Hágase la luz», dispuso que varias bandas militares se uniesen a la orquesta en un gran acorde y ante la palabra «luz», todos los picos de gas de la casa aumentaron de pronto su intensidad luminosa. Guhr era un hombre dispéptico y de carácter despótico, y de él Berlioz dijo secamente: «Es evidente que jamás se equivocará por exceso de indulgencia a la cabeza de su orquesta». Más importante fue Franz Lachner, de Munich: nunca mostraba inspiración («más comprensión que poesía», fue la impresión de Clara Schumann), pero era un director capaz, esforzado, escrupuloso, un excelente músico que organizó la orquesta que poco después abordaría el estreno de *Tristán e Isolda* y de *Los maestros cantores* bajo la dirección de Bülow, en la década de 1860.

En el curso de su larga carrera Karl August Krebs dirigió en Hamburgo ya en 1827 (dirigió la ópera de esta ciudad durante veintitrés años) y en Dresde todavía en 1871. Tenía reputación de hombre severo, frío, correcto y carente de imaginación; y otro tanto se afirmaba del brusco Julius Rietz, que actuó muchos años en Leipzig antes de suceder a Reissiger en la Opera de Dresde, en 1860. Wagner le desechó con la afirmación de que era «un mendelssohniano ortodoxo… Un jefe muy bueno que es capaz de mantener unida una orquesta, pero completamente inepto para comprender una obra dramática, que exige mucho más que una buena orquesta». De todos modos, Rietz fue durante mucho tiempo uno de los músicos más influyentes de Alemania, el arquetipo del director seco, pedante, erudito y muy eficiente.

Estaba también Ferdinand Hiller, de Colonia, amigo de Chopin, de Mendelssohn, de Liszt, de Wagner; en resumen, amigo de todos, Por eso mismo se le respetaba y vivió una vida plena y activa. No era un director muy bueno. Wagner le juzgaba descuidado e indiferente. En una actuación en Leipzig vertió el Coro del *Hallelujah* en un tempo tan lento que Ferdinand David dijo que hubiera podido terminar a tiempo para comenzar el festival del año siguiente. Hiller escribió un ensayo acerca de la dirección. Afirmó allí que el virtuosismo y la personalidad nada tenían que hacer en

este arte. El único que elogiaba sus tempos lentos era el anciano Antón Schindler, que decía a todos los que estaban dispuestos a escucharle que si bien los tempos de Mendelssohn en Beethoven eran demasiado rápidos, los de Hiller eran exactos.

No cabe elogiar mucho la dirección de Robert Schumann. El gran compositor era imposible sobre el estrado. No conseguía mantener unidos una orquesta o un coro, y su personalidad parecía débil y negativa a los músicos. Hay algo doloroso en la catastrófica ineficacia de Schumann como director. Fue empujado a desempeñar esa función por su esposa, que siempre veía las cosas color de rosa cuando se trataba de su Robert. Y así le vemos dirigiendo su propio *Fausto* en Dresde, el año 1849:

> La falta de atención de los músicos provocaba la confusión e incluso el caos, y la repetición constante pero necesaria a lo sumo venía a acentuar la desesperación de todos los que estaban allí. Cuando a pesar de las repeticiones una nota destemplada del corno irrumpió en la serenidad de un pasaje flácido y suave, el fastidio y la irritación dejaron sitio al asombro, porque con inagotable paciencia Schumann bajó la batuta, se frotó excitado las manos y entonces, del modo más cortés y cordial, pidió a la orquesta que ejecutase de nuevo todo el pasaje.

Las cosas fueron todavía peores en Düsseldorf, donde Schumann desorganizó la orquesta y el coro. Parece que realizó una sola contribución al arte de la dirección. Después de pensarlo mucho, aseguró la batuta a la muñeca con un cordel, de modo que no pudiera caérsele. Schumann estaba muy orgulloso de la idea.

11

Richard Wagner

Es posible que Beethoven haya sido el prototipo, Weber el precursor, y Berlioz junto con Mendelssohn, los primeros directores modernos, pero el gigante contemporáneo, la fuerza más poderosa de la dirección a lo largo del siglo fue Richard Wagner. Relacionado con orquestas desde el comienzo mismo de su carrera, Wagner fue la figura que más que otra cualquiera promovió el culto del director: esa figura divina que todo lo sabía, todo lo veía, omnipotente, supremo en la esfera de la ley, la palabra y el hecho. Y lo que es más, escribió muchas páginas acerca de la dirección, sus ideas técnicas formaron a la generación siguiente de directores y su filosofía plasmó las ideas que ellos tenían sobre la música; su protegido Hans von Bülow difundió el evangelio, y su teatro de Bayreuth envió al mundo a muchos de los grandes directores de la última mitad del siglo, es decir, a hombres como Richter, Levi, Mottl, Seidl.

Wagner fue uno de los pocos directores que en su infancia no tuvo el carácter de un niño prodigio, luchó para llegar a la cima superando ciertos impedimentos que habrían sido fatales para otros. Por ejemplo, no tocaba ningún instrumento, y era un mediocre lector de partituras, un hecho que él mismo no disimulaba. En 1854 Bülow sometió a su juicio varias partituras. Wagner reconoció sinceramente que tenía dificultades. «En primer lugar, ¿cómo puedo tener una idea clara de las cosas? Usted sabe que toco abominablemente el piano y que no puedo asimilar nada por ese medio, a menos que logre alcanzar de antemano una concepción clara. Lo que obtengo de una sencilla lectura no es suficiente

(comparado con lo que espero conseguir) para formarme una idea de una composición». Lo que en efecto Wagner tenía era un amor ardiente y apasionado por la música. Eso, y una sobrecogedora confianza en la infalibilidad de su gusto y su saber. Donde otros creen que tienen razón, el afortunado Wagner siempre *sabía* que estaba en lo cierto. Sus ideas se formaron temprano, y las modificó muy poco a lo largo de su carrera.

En su autobiografía relata sus experiencias musicales tempranas —la impresión que *El cazador furtivo* suscitó en él; cómo tras conseguir una partitura de la Novena de Beethoven, la copió y realizó una reducción al piano—. La Novena «se convirtió en la meta mística de todos mis extraños pensamientos y deseos acerca de la música… la clave espiritual de mi vida». Por entonces tenía diecisiete años. Al año siguiente vio cómo Pohlenz arruinaba la Novena en Dresde. La dirección le atraía intensamente y con su acostumbrada confianza en sí mismo se puso al frente de una orquesta en 1834, a la edad de veintiún años. La ocasión fue nada menos que *Don Giovanni*, en Lauchstädt. Un año después, dice Wagner, había logrado alcanzar un nivel de «confianza perfecta» cuando llegaba el momento de dirigir una orquesta.

Su carrera de director se ajustó a la pauta europea clásica que persiste todavía: fue ascendiendo desde posiciones inferiores en las casas de ópera, avanzando paso a paso. El año 1833 fue maestro de coro en Würzburg. En 1835 estuvo en Magdeburgo, en 1836 en Königsberg, y de 1837 a 1839 vivió esos años tormentosos en la casa de ópera de Riga. Allí tenía una orquesta de veinticuatro músicos —decía el disgustado Wagner que era «una orquesta destinada a un cuarteto de cuerdas»— con solamente dos primeros violines y dos segundos violines, dos violas y un violoncelo. El ambicioso Wagner no estaba satisfecho con esa situación. Trató de transformar radicalmente el teatro de ópera y propuso algunos planes con el fin de realizar una temporada de abono de seis conciertos, además de la temporada de ópera; todo lo calculó cuidadosamente:

> No solo se ofrecería a la persona versada en la materia la perspectiva de elevar sus experiencias musicales, sino que se daría al resto del público la oportunidad de encontrarse y conversar y podría hacerlo libremente durante el largo

> intervalo entre las partes primera y segunda del concierto. Por ejemplo, podría asignarse un buffet a un confitero suizo y de ese modo se suministrarían refrescos durante el intermedio. En una palabra, habría que hacer todo lo necesario para combinar los conciertos con gratas veladas de entretenimiento para la mayoría del público, pues todos saben que el arte solo no es lo que desea la mayoría de la gente.

Nunca se llevó a cabo este plan. Después de una rápida ojeada, Riga descubrió que el extenso memorándum de Wagner exigía una reconstrucción total de la ópera, la orquesta y la vida de los conciertos en la ciudad. Se suscitaron agrias disputas. El dogmatismo de Wagner y su negativa a aceptar compromisos le creó enemigos, y fue despedido en 1839. Su *Wanderjahre* le llevó a París, donde escuchó a Habeneck y su gran orquesta. Consiguió sobrevivir realizando tareas de escasa jerarquía. El siguiente paso importante fue Dresde, en 1843, donde compartió las tareas de dirección con el robusto, benigno y cómodo Reissiger. Reissiger podía soportar las condiciones que allí prevalecían; pero no era el caso de Wagner, el joven visionario, ardiente, consagrado y extremista. Con sus exigencias provocó la rebeldía de la orquesta: reclamó ensayos por secciones, ensayos completos y mejores músicos. La orquesta protestó ruidosamente cuando se intentó sacudir su vieja rutina. «No», decían los músicos, meneando significativamente la cabeza, «nunca hemos visto nada parecido. ¡Como si nuestros violoncelistas y contrabajistas no hubiesen aprendido hace mucho lo que deben hacer!». Wagner fue a quejarse a Reissiger, que intentó reconfortarlo con la suave afirmación de que ese era el destino inevitable de un director. «Y entonces», dice Wagner, «se palmeó orgullosamente el estómago y expresó su esperanza de que pronto yo tuviese uno tan redondo como el suyo». Otra cuestión que molestaba a Wagner era la distribución de los lugares de la orquesta, dispuesta en semicírculo alrededor del coro durante los conciertos. Reissiger aseguró a Wagner que esa disposición venía de la época del anterior director, Francesco Morlacchi, y que por lo tanto no era posible modificarla.

Pero durante sus seis años en Dresde Wagner se perfeccionó y se convirtió en el mejor director europeo. Su voluntad inflexible

prevaleció sobre la orquesta, pese a que constantemente tenía problemas. En todo caso, aprendió a aceptar cierta medida de compromiso. Lo primero que trató de hacer al llegar a Dresde fue destruir el sistema de antigüedad. Los músicos gozaban de lo que equivalía a un régimen de servicio civil, por mínima que fuese la calidad de su trabajo. Cuando Wagner trató de traer un músico de Darmstadt provocó lo que de hecho fue una huelga y tuvo que ceder. También trató de combatir la antigua dirección dividida. Karl Joseph Lipinski, jefe de los violines, se oponía violentamente al joven director, e hizo todo lo posible para sabotearle. Lipinski tenía elevada opinión de sí mismo y su interpretación y Wagner observó que «llegaba poco antes que los restantes violines; era un jefe en el doble sentido de la palabra, porque siempre estaba delante del resto». Para dificultar todavía más las cosas, las ideas de Wagner acerca de la música y su interpretación eran extrañas para la orquesta y el público. En una carta al barón von Lüttschau, intendente del teatro, Wagner prometió «no modificar en absoluto la interpretación aceptada hasta aquí del tempo al dirigir óperas más antiguas, incluso cuando eso vaya en contra de mi criterio artístico, aunque quedaré en libertad, al estudiar óperas más recientes, de ejercitar mi propio juicio con el propósito de lograr la interpretación más perfecta que sea posible». Uno puede adivinar el descontento expresado por la cara de Wagner mientras escribía esta carta; estaban humillándole. Fueron momentos tormentosos en Dresde. Wagner a cada momento presentaba propuestas, recomendaciones, informes y memorándums acerca del modo de mejorar la orquesta. Todas sus recomendaciones eran sensatas. Como dice Ernest Newman, trasuntan su propia justificación y su convicción; son «la obra de un idealista, aunque no la de un visionario», y constituyen la quintaesencia del sentido práctico. Wagner no logró que se aceptara ninguna de sus sugerencias. Su impopularidad no facilitaba las cosas, se le consideraba vanidoso, prepotente, pretencioso y costoso. A menudo era el blanco de reprimendas oficiales.

Pero comenzó a ofrecer interpretaciones profundas e intensas, sumamente personales, que eran únicas en Europa. Y la orquesta poco a poco comenzó a ver las cosas como el propio Wagner. Muchos años más tarde, el flautista de la Orquesta de Dresde dijo a

Félix Weingartner que cuando Wagner dirigía «los músicos no sentían que eran dirigidos. Cada uno creía que estaba expresándose libremente, y sin embargo, todos cooperaban en perfecta coordinación». Es posible que los miembros de la orquesta se opusieran a los ensayos por secciones de Wagner, pero cuando finalmente abordaron una sinfonía de Beethoven, después del ensayo completo todos emitieron un bravo involuntario. Habían hallado a un director que podía obtener un volumen regular de sonido en todos los pasajes dinámicos. Wagner reclamaba insistentemente todos los tipos de matices y sutilezas dinámicas, hasta el punto más pequeño —por ejemplo, el poco *crescendo*, «que por desgracia es casi desconocido para nuestros músicos», y que debe ser diferenciado del più *crescendo*. (¿Cuántos directores modernos se molestarían en observar la diferencia entre dos ligeros matices del *crescendo*?) Wagner se preocupaba constantemente por este género de detalles (y también escribía sobre el asunto, del mismo modo que estaba escribiendo constantemente acerca de todo; y sus extensos y explícitos tratados acerca de la actuación, el canto, la dirección escénica y la totalidad de la *Gesamtkunstwerk*, en definitiva debían aplicarse en Bayreuth). Ningún detalle le parecía insignificante. «Nada merece el estudio más exhaustivo tanto como el esfuerzo por aclarar el sentido de una frase, un compás —qué digo— una sola nota».

Finalmente, en 1846 dirigió la Novena de Beethoven. Es típico de la época que Wagner sintiese la necesidad de redactar un programa para la partitura, utilizando abundantemente *e\ Fausto* de Goethe. (Los románticos padecían la manía de atribuir significado a la música, e incluso intelectuales como Schumann, Joachim y Bülow veían en cada obra musical un «mensaje» que sobrepasaba la nota impresa. Por ejemplo, Joachim estaba convencido de que el final de la Tercera Sinfonía de Brahms representaba a Hiro y Leandro. En cambio, Clara Schumann afirmaba que la sinfonía era «un idilio en el bosque», y esbozaba un programa completo para ella). En esta representación de la Novena, Wagner buscó «una interpretación tan expresiva como fuese posible». Pero por mucho que adorase a Beethoven, Wagner no era hombre que permitiera que el compositor tuviese la última palabra:

> Nunca llevé mi devoción hasta el extremo de aplicar de un modo absolutamente literal las instrucciones. En lugar de sacrificar el efecto deseado por el maestro a las erróneas indicaciones suministradas, logré que las cuerdas ejecutasen con un volumen a lo sumo moderado, en lugar de un auténtico fortissimo, hasta el punto en que alternan con los instrumentos de viento y recogen la continuación del nuevo tema. Así, el motivo, ejecutado con el mayor volumen posible por un conjunto doble de instrumentos de viento, podía ser escuchado, según creo, con auténtica claridad por primera vez desde el momento en que la sinfonía fue compuesta.

Wagner alude al pasaje del segundo movimiento en que las cuerdas ejecutan un acompañamiento rítmico contrapuesto al acompañamiento de los vientos de madera. La esencia del asunto es que ya tenemos aquí la actitud del tipo «papá sabe mejor lo que te conviene» representada por Wagner y su escuela. No les inquietaba mucho la letra de la partitura; siempre estaban más interesados en su espíritu. Así, cuando Wagner dirigió en 1847 *Ifigenia en Aulide*, de Gluck, pidió a París la edición original. Eso no era nada más que el punto de partida; procedió a suprimir parte del argumento, recompuso, compuso y revisó de cabo a rabo la obra. Hizo todo esto «solo con el propósito de lograr que la versión existente produjera el efecto que yo deseaba». No lo que Gluck deseaba; lo que yo deseaba. Pero eso era parte de las reglas del romanticismo y Wagner era uno de los archirrománticos. En el romanticismo el ego tenía una importancia suprema, el ejecutante alcanzaba el nivel del creador, y las aspiraciones de uno eran mucho más importantes que esas cosas indefinidas que representan la erudición o la fidelidad a la nota impresa. En el siglo XIX nadie se ocupaba de la «fidelidad»; pensaban en la expresión de sí mismos. Cuando se hacía música de un siglo anterior, el objetivo explícito de los románticos era modernizar a los compositores más antiguos, de modo que pareciesen más gratos al público, y esto en nombre de un homenaje. Cuando Liszt compiló la música para piano de Schubert se sintió muy orgulloso de las grandes modificaciones que él mismo había introducido. «He escrito de nuevo en estilo moderno, para el piano, varios pasajes, y toda la Fantasía en do mayor, y me congratulo con el pensamiento de que Schubert no se sentiría contrariado con el resultado». Al adaptar a Gluck y a Beethoven, Wagner hacía lo

mismo que hacían todos los músicos contemporáneos. Es posible que a mediados del siglo XX discrepemos con este hecho, pero siempre es peligroso juzgar una época anterior por las normas definidas más tarde. Si pudiera invertirse la situación, el siglo XIX formularía algunas observaciones críticas acerca de *nuestras* normas.

Llegó la Revolución de 1848, en la que Wagner se encontró del lado perdedor y el músico huyó a Suiza. En Zurich también propuso una reforma completa de la orquesta y de la actividad de los conciertos. Estas fueron algunas de sus sugerencias: una orquesta contratada sobre la base de un período de actividad de ocho meses (cinco meses de ópera, tres de conciertos); la formación de una sociedad que organizara conciertos de abono; tres ensayos para cada concierto; una campaña para recaudar fondos entre los amantes de la música que residieran en la ciudad; un mínimo de treinta y dos músicos para la ópera y cuarenta y seis para los conciertos. Todo esto era sensato, y todo fue desechado por las autoridades. Wagner ocupó su tiempo dirigiendo la ópera de Zurich en 1850 y 1851. Su repertorio incluyó *El cazador furtivo, Norma, La Dama Blanca, La flauta mágica* y *Fidelio*, También presentó *Don Giovanni*, modificado por Wagner y preparado con la ayuda de Bülow y Karl Ritter, sus dos colaboradores. Asimismo, en Zurich se representaban los conciertos de la Sociedad de Música, y Wagner dirigió veintidós de ellos entre 1851 y 1855.

Ciertamente, sus teorías acerca de la dirección y la interpretación cristalizaron en su mente a mediados de la década de 1850, y fueron formuladas en su ensayo de 1869 acerca de la dirección. Para comprender lo que Wagner perseguía es fundamental su concepto de la *melos*, o canto (en su sentido figurado) de una obra musical. Para Wagner, el tempo era el aspecto que tenía la mayor importancia, pero solo una concepción acertada de la *melos* podía suministrar el tempo apropiado. «Los dos son indivisibles; uno condiciona al otro». Wagner sostenía que la mayoría de los directores no saben nada del tempo adecuado porque nada saben acerca del canto. ¿Cómo puede lograrse la *melos*? El director debe estudiar el tema y la configuración y puede determinar el tempo acertado solo mediante el carácter especial de la frase. Wagner acusa a los directores de abordar un adagio

cualquiera buscando cierta configuración, la que sea, y después adaptando su tempo a la velocidad hipotética de esa configuración. «Quizá soy el único director que se ha atrevido a abordar el adagio del tercer movimiento de la Novena Sinfonía en un tempo que concuerda rigurosamente con su carácter». Pero el tempo apropiado es solo parte de la cuestión. Incluso más importante, es la modificación del tempo, «una cuestión no solo totalmente desconocida para nuestros directores, sino estúpidamente proscrita por ellos». Wagner afirma que la modificación del tempo es «un principio vital positivo de toda nuestra música».

Con estas palabras Wagner se refiere a la necesidad de modificar un tempo básico por razones expresivas. A juzgar por los escritos de Wagner, prácticamente todos los directores del período que termina aproximadamente en 1850 se basaron exclusivamente en un compás metronómico, ajustado a la línea del pentagrama, un compás de matiz o flexibilidad escasos. Wagner apuntó mucho más lejos en su concepto de la modificación de los tempos (es posible que haya extraído estas ideas de la ejecución pianística y la dirección de Liszt, así como utilizó muchas otras cosas de este músico). El concepto no se limita al rubato; es un ascenso y una caída, un modo de disminuir y acelerar la variación del tempo con el empleo de retardamientos para unir los pasajes que contrastan, siempre manifiestos pero sometidos a un control riguroso. Wagner ilustra este concepto con una sección de su Preludio a los *Maestros cantores*. Cuando comienza el tema lírico en mi mayor, «el ritmo, necesariamente, debe aminorarse un poco», con el fin «de preservar la principal característica del tema, la de la ternura». Para obtener imperceptiblemente este resultado (es decir, sin anular el carácter fundamental del tempo general), unos pocos compases poco *rallentando* introducen la frase. Después, a medida que el tema se desarrolla más y más pausadamente, «para mí era fácil devolver el tempo a su movimiento original más rápido». Wagner apunta algo que sorprende por la semejanza con lo que Schindler había dicho en su descripción del modo en que debían ejecutarse las sinfonías de Beethoven (véase la página 53). Y cuando Wagner aborda el examen del modo de dirigir las sinfonías de Beethoven, reclama el mismo tipo de libertad que Schindler había tenido, por entender que eran las interpretaciones del propio compositor. ¿Es posible que

Wagner estuviese familiarizado con las exégesis de Schindler? En todo caso, Wagner aclara que no está solicitando cambios casuales del tempo. Tenía conciencia de los riesgos. «Ciertamente, es un argumento válido de que nada podría ser más perjudicial para las piezas que he mencionado como ejemplo que una introducción caprichosa de matices hechos al azar del tempo, lo que inmediatamente abriría de par en par la puerta al capricho fantástico de marcar todos los compases vacíos o fatuos pretendiendo un resultado y determinaría a su vez que nuestra literatura clásica llegase a ser completamente irreconocible». Pero al mismo tiempo, «todos los intentos de modificación del tempo en beneficio de la interpretación de la música clásica, y sobre todo de las obras de Beethoven, han sido recibidos con desagrado por la corporación de los directores contemporáneos».

Ahora bien, todas estas formulaciones acerca de la *melos* y la modificación de los tempos son un tanto imprecisas; y en efecto, abren la puerta a una suerte de anarquía interpretativa. Wagner estaba tratando de definir una norma general que fuese la base de la interpretación, pero su desarrollo es confuso y sus procesos mentales no son muy claros. En todo caso, estaba intentando definir lo indefinible, extraer reglas universales de un material formado esencialmente por sus propias intuiciones. El acto interpretativo es un proceso de refracción, y el intérprete es un prisma a través del cual se refracta el pensamiento del compositor. Por mucho que Wagner pontifique, la interpretación continúa siendo una cuestión personal basada en el conocimiento más la intuición. El conocimiento y la intuición de Wagner poseían una jerarquía superior, pero no era posible transmitirlos a nadie más y sus desesperados esfuerzos por definir una estética de la interpretación tenían que fracasar.

Pero sus teorías, de todos modos, son interesantes y sus observaciones acerca de Beethoven tienen particular importancia, pues Wagner fue el director de Beethoven cuyas ideas llevaron directamente a las interpretaciones sumamente personales de directores como Nikisch, Mengelberg y Furtwängler. Desde el comienzo Beethoven había ocupado un lugar especial en la vida de Wagner. Vio en las nueve sinfonías un *mythos* y un *ethos*. Influido por Schopenhauer, desarrolló las ideas de ese filósofo acerca de la

música, y a juicio de Wagner, suministraba «un estado de éxtasis con el cual no puede compararse ningún otro (arte); en ella, la voluntad se percibe a sí misma como la disposición todopoderosa de todas las cosas». Y la música de Beethoven «debe parecemos realmente una revelación de otro mundo». Por supuesto la Novena Sinfonía trascendía a todas las restantes y Wagner sucumbió a su magia, como después le sucedió a Mahler y Bruckner. «La última sinfonía de Beethoven es la redención de la música, que sale de su elemento peculiar para pasar al dominio del arte universal. Es el evangelio humano del arte del futuro. Más allá de ella no es posible avanzar, pues solo sobre ella puede apoyarse la obra de arte perfecta del futuro: el drama universal cuya clave forjó Beethoven». Estas líneas fueron escritas en 1849, más tarde, Wagner afirmó que las sinfonías de Beethoven eran «auténticos poemas en los cuales se intenta representar un tema real. El obstáculo que se opone a su comprensión reside en la dificultad de hallar con certidumbre el tema representado… El tema poético de una pieza tonal de Beethoven por lo tanto, solo puede ser adivinado por un poeta tonal». Naturalmente, ese poeta debía ser el propio Wagner.

Cuando Wagner escribe acerca de «representar un tema real» en las sinfonías de Beethoven, quiere decir precisamente eso. En su análisis de la *Heroica* alude al «hombre alegre y encantador» del tercer movimiento y en cambio, el cuarto movimiento representa al hombre completo, armoniosamente uno consigo mismo. Entonces entra la mujer y la sinfonía concluye representando el poder abrumador del amor. «De nuevo tiemblan las fibras del corazón y se derraman lágrimas de humanidad pura; pero desde el centro mismo de la tristeza estalla el grito jubiloso de la fuerza —esa fuerza que finalmente condujo al amor— y con esa ayuda, el todo, el hombre total nos grita ahora en una manifestación de su divinidad». ¿Tonterías? ¿Necedades? Sin embargo, uno puede percibir bajo la tontería romántica el simbolismo que convierte a la *Heroica* en la manifestación de fuerzas poderosas, y eso de ningún modo es una necedad. En su análisis de la Quinta Sinfonía, Wagner imagina al propio Beethoven hablando:

> Mis pausas deben ser prolongadas y serias. Es necesario mantenerlas firmes, terriblemente. No las escribí por broma o porque no supiera cómo avanzar. Me permito el tono más

> pleno y sostenido para expresar emociones en mi adagio… Es necesario extraer hasta la última gota de la savia misma del tono. Detengo las horas del océano, y la profundidad no ha de ser visible; o contengo las nubes, disperso las brumas, retraso el puro éter azul y el ojo radiante del sol. Con este propósito incluí fermatas —notas súbitas, prolongadas y sostenidas— en mis allegros. Conviene meditarlas aquí, en el primer anuncio de mi tema. Es necesario sostener firmemente los prolongados mi bemol después de las tres breves y tempestuosas notas en cuarta, y aprender lo que significa esto mismo cuando aparece más tarde en la obra.

Un hombre que podía escribir estas palabras sin duda estaba en condiciones de convertir a la Quinta Sinfonía en una cosa dramática y vibrante. Podemos desechar la mayor parte de la verborrea de Wagner, y cuando se reducen sus ideas a lo esencial se perfila una imagen muy clara. Estamos ante un director de fuerza e imaginación notables, un hombre que intentó *crear* en sus interpretaciones. Es un hombre que posee un conocimiento integral de la orquesta (aún hoy pueden leerse provechosamente sus comentarios acerca del fraseo, los breves cortes instrumentales y las modificaciones en la Novena Sinfonía). Tenemos un hombre que veía en la música una fuerza ética, que nada lo consideraba sobrentendido y en cambio, asimilaba una partitura hasta que era parte de su propio ser. Era un director que *escuchaba*; que cuidaba mucho los equilibrios y el modo de lograr que la melodía se manifestase de manera que nunca se viese desdibujada por una torpe orquestación (y si esta era defectuosa, la modificaba con el mayor tacto posible). Era un intérprete de ideas muy libres, que buscaba el matiz rítmico y la plasticidad y que *basaba sus acentuaciones en la frase y no en los compases* (lo cual bien puede haber sido la principal contribución específica de Wagner). Estamos frente a una mente original que tenía la certeza de que había venido a trastornar el sistema. Tenía una gran confianza en sí mismo, por no decir que era arrogante, e insistía en la perfección. Era también un subjetivista supremo, cuyas interpretaciones expresaban tanto su propio yo como el del compositor. En él hallamos un enfoque del ritmo y el tempo que exige una fluctuación perpetua, una suerte de superrubato, en que los cambios de idea y atemperamiento están

relacionados y unidos por variaciones de la velocidad y la dinámica.

Wagner probablemente no fue un técnico muy eficaz con la batuta. Un director como Nikisch podía enfrentarse a una orquesta desconocida y obtener enormes resultados en un ensayo. No era el caso de Wagner, que tenía que trabajar muy duro. La situación se complicaba a causa de la novedad de sus ideas, las mismas ideas que se convertirían en práctica usual en la generación siguiente. Los observadores coinciden en que Wagner necesitaba mucho tiempo para conseguir que una orquesta respondiese a su batuta. Antón Seidl atestiguó que los primeros ensayos se desarrollaban mal porque el maestro se impacientaba y pretendía que todo fuese perfecto inmediatamente. Los movimientos extraños y significativos de su larga batuta desconcertaban a los músicos y los dejaban fuera del cuadro hasta que comenzaban a comprender que allí no gobernaba el compás sino la frase, o la melodía, o la expresión. Francis Hueffer vio a Wagner en los ensayos dominado por la desesperación, renegando, silbando, golpeando el suelo con los pies. (Años después George Bernard Shaw, al escribir acerca del festival Wagner de 1877 en Londres, afirma que Wagner golpeaba el suelo con los pies cuando deseaba destacar un pasaje. Shaw se refiere también a la «mirada hostil, tensa y neurótica» de Wagner). Hueffer dice que Wagner no tenía un ritmo firme y tampoco servía de mucho cuando intentaba ayudar a una orquesta a resolver los aspectos complejos de una obra nueva. Pero una vez que una orquesta comprendía la idea, «él lograba que hiciera cosas que hubieran sido concebibles en un director mediocre». Félix Weingartner afirma de este rasgo de Wagner que era «una facultad de comunicación inmediata».

Para los músicos formados en una escuela anterior, el ritmo de Wagner era incomprensible. Los directores más veteranos ascendían y descendían según la línea del pentagrama. No era el caso de Wagner, que dirigía ajustándose a las frases; y el apreciado James William Davison, uno de los principales críticos de música en Inglaterra, se quejaba de que Wagner «elevaba» y «descendía» indiscriminadamente. «Por lo menos, *nosotros* no pudimos, con las mejores intenciones, distinguir sus “altos” de sus “bajos”, y si los miembros de la banda se atienen a sus “altos” y a sus “bajos” al final de la temporada, nos declaramos prontos a regalar a cada uno

de ellos un mondadientes de marfil como prueba de nuestra falta de discernimiento». Davison era considerado un estilista muy bueno, y este es un ejemplo adecuado de la exquisita delicadeza de su ingenio.

Hacia 1855 Wagner era una de las figuras musicales europeas más famosas y controvertidas y cuando fue invitado a dirigir los conciertos de la Sociedad Filarmónica de Londres, se suscitó una gran agitación en la capital inglesa. La Filarmónica deseaba contar con un nombre importante para equilibrar el de Berlioz, que entonces estaba dirigiendo los conciertos de la «Nueva» Filarmónica. Lindpaintner, de Stuttgart, fue el primer elegido, pero rechazó la invitación. Wagner aceptó dirigir ocho conciertos por unos honorarios de 200 libras esterlinas. Llegó a Londres el 4 de marzo y poco después ya estaba odiando la ciudad y todo lo que se relacionaba con ella. «Vivo aquí como un alma condenada en el infierno… El abominable aire londinense paraliza la mente y el cuerpo. Además, está el insoportable vapor de carbón y es imposible evitarlo en la casa o en la calle. Uno siempre tiene las manos como las de un deshollinador y tengo que lavármelas cada hora». Como siempre, desprovisto de tacto, expresó sus quejas en el camerino del teatro y dijo en voz alta que lamentaba haber ido a Londres, que su sentido estético estaba ofendido y cosas por el estilo. Los diarios reprodujeron sus palabras y las anécdotas que originaron no contribuyeron a la popularidad de Wagner. Se sintió incómodo cuando descubrió que solo podía ensayar una vez cada concierto. Cuando dirigió el ensayo del primer concierto, vio confirmados sus peores presentimientos. Descubrió horrorizado que la orquesta estaba dominada por la tradición de Mendelssohn. Wagner olía a Mendelssohn (que había muerto ocho años antes) y a los judíos por doquier. «Mendelssohn había dirigido durante un período considerable esa orquesta», escribió más tarde Wagner, pero eso no era cierto (Mendelssohn la había dirigido solo cinco veces en el curso de su vida), «y el tipo mendelssohniano de ejecución había sido elevado explícitamente a la categoría de una tradición». Wagner continúa:

> En realidad, se adapta tan bien a las costumbres y las peculiaridades de los conciertos de esta sociedad que casi se diría que Mendelssohn extrajo de ellos su modo de ejecución.

> Como en estos conciertos se consumía una cantidad enorme de música, pero se admitía un solo ensayo para cada representación, yo mismo a menudo me vi obligado a aceptar la tradición de la orquesta y de ese modo, a relacionarme con un estilo de ejecución que forzosamente me recordaba el aforismo que el propio Mendelssohn me había ofrecido. (Wagner se refiere a la afirmación de Mendelssohn en el sentido de que «un tempo demasiado lento era infernal»). La cosa fluía como agua de una fuente pública. Tratar de frenar eso era imposible, y todos los allegros desembocaban en un presto indiscutible… La orquesta nunca llegó a más que un mezzo forte; ni un auténtico forte ni un verdadero piano se originaron en ella. En los casos importantes y hasta donde era posible, yo por lo menos insistía en la interpretación que me parecía acertada y también en el tempo apropiado. Esa buena gente no se oponía y manifestaba verdadero placer; el público estaba completamente de acuerdo; pero los críticos se encolerizaron y alarmaron tanto al comité que cierta vez me pidieron que tuviese la bondad de ir más de prisa durante el segundo movimiento de la *Sinfonía en mi bemol*, de Mozart, como siempre se había hecho y como el propio Mendelssohn la había ejecutado.

Wagner manifestó su desprecio. En Londres se acostumbraba salir a escena con guantes blancos y después quitárselos. Pero en un concierto Wagner conservó los guantes para dirigir la Sinfonía *Italiana* de Mendelssohn y en cambio se los quitó cuando llegó el turno de las restantes piezas del programa. Según parece, Wagner interesó a la orquesta tanto como irritó a la prensa. Durante el primer ensayo dirigió la *Heroica* sin partitura, en esa época constituyó una hazaña de la memoria casi inaudita. Después del ensayo, la orquesta aplaudió ruidosamente. Pero los críticos masacraron a Wagner. La crítica de Davison fue típica: «No conocemos un director extranjero que haya llegado con pretensiones tan extraordinarias y provocado una impresión tan desfavorable… El resultado ha sido una serie de presentaciones sin igual por su ineficacia… Otro conjunto de conciertos por el estilo contribuiría a aniquilar a la Sociedad Filarmónica». El único crítico que apoyó a Wagner fue George Hogarth, en el *Daily News*. Todos los restantes críticos reaccionaron desconcertados ante las ideas de

Wagner. Quizá había en el asunto cierto chovinismo, pues antes de la llegada de Wagner se había abogado en favor de la designación de un director británico al frente de los conciertos. Parece que se discrepaba sinceramente con los matices de Wagner y sobre todo con sus tempos, con sus acentuados contrastes entre los elementos potentes y líricos de una partitura (masculinos y femeninos) y su costumbre de aminorar el ritmo al aproximarse al segundo tema. Se acusó a Wagner de que se tomaba muchas libertades con la música. La reacción de Henry Smart fue típica, y Smart era buen músico. No le agradaba la costumbre de Wagner de atacar los movimientos rápidos con más velocidad que nadie y los movimientos pausados más lentamente; y sobre todo no le agradaba el modo en que Wagner «preludia la entrada de un punto importante, o el retorno de un tema —sobre todo en un movimiento lento— con un *ritardando* exagerado; y… reduce la velocidad de un allegro —por ejemplo, en una obertura o en la primera parte de una sinfonía— un tercio entero inmediatamente después de una frase *cantabile*». Wagner leía estas críticas y se encogía de hombros. Estaba convencido de que todo el periodismo había sido pagado por el judío Meyerbeer.

¿Es posible que Smart exagerase *tanto*? Sin duda, Wagner modificaba los tempos para destacar y subrayar los elementos líricos. Lo sabemos porque él mismo lo dijo. Pero es difícil creer que practicase la desordenada deformación indicada por Smart. Sea como fuere, el constante flujo y reflujo de la frase practicado por Wagner continuó molestando a los músicos y a los críticos en las ocasiones en que el compositor dirigió después de 1855. Esa temporada londinense fue la última de Wagner como director invitado del repertorio estándar. Después de ese año concentró cada vez más su atención en la creación de su propia música, si bien realizó actuaciones como invitado aquí y allá para apuntalar sus finanzas. En 1860 dirigió en París y Bruselas, en 1862 en Leipzig, en 1863 en Praga, San Petersburgo y Moscú. En 1864 conoció a Luis II de Baviera y en adelante no pasó necesidad. Pero en ocasiones especiales Wagner empuñaba la batuta y Hanslick le escuchó dirigiendo la *Heroica* en Viena, en 1872. La crítica de Hanslick, que es reflexiva, ofrece una imagen acabada del estilo de Wagner y los problemas que originaba en los oyentes acostumbrados a un

enfoque menos personal:

> El elemento nuevo de las interpretaciones de Wagner consiste, para decirlo brevemente, en modificaciones frecuentes del tempo en el marco de un solo movimiento… Por ejemplo, después de un comienzo muy rápido del primer movimiento, aborda el segundo tema (compás cuadragésimo quinto) de un modo conspicuamente más lento, y de ese modo, turba la concepción apenas confirmada del oyente acerca del temperamento fundamental del movimiento, y desvía el carácter «heroico» de la sinfonía hacia lo sentimental. Ejecuta el *scherzo* con desusada rapidez, es casi un presto —una iniciativa peligrosa incluso con una orquesta de virtuosos…—. Si los principios de dirección de Wagner fuesen adoptados universalmente, sus cambios en los tempos abrirían la puerta a una arbitrariedad intolerable, y pronto tendríamos sinfonías «adaptadas libremente de Beethoven», en lugar de «por Beethoven»… Wagner aborda la dirección como lo hace con la composición. Lo que acomoda a su individualidad y a su talento sin duda excepcional debe ser aceptado como la única ley artística universal, auténtica y exclusivamente autorizada.

Y el compositor ruso César Cui se mostró igualmente fastidiado. «Prefiero con mucho a Berlioz antes que a Richard Wagner como director de Beethoven. A pesar de sus excelentes cualidades, Wagner a menudo revela afectación, e incorpora accelerandos de dudoso sentimentalismo». Nunca sabremos hasta qué punto Wagner exageraba. Es probable que su tremenda personalidad aplicada a una sinfonía de Beethoven fuese insoportable para una época más rigurosa, o para una época que considera que la letra es más importante que el espíritu. Pero también es cierto que *ningún* director del siglo XIX (quizá con excepción de Berlioz) podría satisfacer a un público de la segunda mitad del siglo XX. Según están las cosas, Richard Wagner fue el hombre apropiado en el lugar apropiado y en el momento justo, y formó una generación de directores del mismo modo que instituyó una generación de compositores.

12

La situación en Inglaterra

En Inglaterra el hombre apropiado en el momento justo fue Michael Costa, cuya larga carrera como director —desde 1833 hasta el año de su muerte en 1884— presenció la sustitución de la energía por el orden y la disciplina. Y en efecto, *reinaba* la anarquía. Hasta que Costa se hizo cargo, Inglaterra no tuvo una orquesta que se aproximase a las grandes que salpicaban Europa. La dirección dividida era todavía la norma y lo mismo puede decirse del sistema de representantes, en que un músico de la orquesta podía enviar un sustituto si se le presentaba un compromiso más lucrativo. Costa, un individuo de escasa estatura, airoso y decidido, de origen español, pero italiano por nacimiento y educación, era un músico bien dotado —cantante, pianista y compositor— que podía imponerse a los músicos ingleses y someterlos a su voluntad porque sabía más que todos ellos y estos sabían que él sabía más que todos. Había llegado a Inglaterra en 1829 como cantante, se convirtió en *maestro al cémbalo* del
King's
Theatre en 1830 y asumió la dirección de la orquesta en 1833. Hacia el fin de esa década había recibido un grupo heterogéneo de músicos mediocres y los había convertido en un grupo bien instruido de setenta y siete intérpretes. Después, pasó al Covent Garden, llevándose algunos de los mejores músicos del King s. También dirigió algunos de los conciertos de la Sociedad Filarmónica, la Sociedad Armónica Sagrada y el Festival Birmingham. Durante muchos años fue la figura suprema de la música británica, y hasta mediados del siglo, ciertamente, el único

director importante.

Costa impuso el sentido de autoridad. Spohr y Mendelssohn habían demostrado lo que podía ser un jefe de voluntad férrea, pero eran directores invitados y ejercieron escasa influencia permanente sobre las orquestas londinenses, que se resistían a renunciar a sus viejas costumbres. La orquesta esperaba que hubiese una dirección dividida, y miraba con malos ojos todo lo que fuese disciplina. Los miembros eran prima donnas para quienes el concepto de grupo —la unión de los recursos personales en beneficio del bien musical común— era desconocido. Cada músico, y los había buenos, estaba más interesado en demostrar su capacidad como solista; y a juzgar por todas las versiones conocidas, las ejecuciones anteriores a Costa eran una suerte de desenfreno, en que cada músico trataba de superar al otro. Se consideraba al director poco más que un lacayo. Los cantantes le decían qué tempos usar, dónde cortar, y cuándo atenuar.

Costa comenzó a trabajar provisto de una escoba nueva. Cuando se hizo cargo de la Sociedad Filarmónica, tuvo que afrontar la peste de los músicos ausentistas. Comenzó a distribuir generosamente las multas. No obtuvo resultado. De modo que, según relata John Ella, convocó a toda la orquesta. «Caballeros, me complace informarles que he abolido las multas aplicadas a los ausentes». Gran aplauso. «Pero quien falte a los ensayos sin autorización pierde el empleo». Murmullos *sotto voce*. Costa se atuvo a su decisión y los que no la aceptaban abandonaron la orquesta. Vigilaba a sus músicos como una maestra de escuela vigila a una clase de delincuentes juveniles; y aunque las multas por absentismo fueron abolidas y ya no fue necesario lidiar con ese problema, las multas por otros conceptos abundaban. Costa se ocupaba personalmente del cobro de la pena. El día de pago se sentaba en el escenario, mientras los músicos pasaban frente a él. Cierta vez un joven violinista llegó con los botines embarrados, vistiendo levita. Costa le preguntó cómo se atrevía a aparecer en tales condiciones. El hombre explicó que acababa de llegar después de una salida fuera de la ciudad y no había tenido tiempo de arreglarse. «Vuelva a casa ahora mismo», ordenó Costa, «y regrese con los botines limpios y un traje de etiqueta». Cuando el pobre individuo regresó, casi había terminado el segundo acto y la cosa acabó en que el músico fue multado

porque había faltado a dos terceras partes de una representación.

Se consideraba a Costa mejor en la ópera que en la sinfonía. Como director de ópera era muy respetado por Rossini y Mendelssohn, y Meyerbeer llegó al extremo de afirmar que era el más grande del mundo. En todo caso, parece evidente que comparados con Costa los restantes directores británicos contemporáneos —Bishop, Smart, Parry, Balfe y Benedict eran los más conocidos— eran poco más que amables y simpáticos diletantes. Cuando Costa estaba a cargo, había disciplina y precisión. Es posible que no tuviese mucha imaginación, pero era muy trabajador y todos los críticos y los músicos coincidían en que por esa época nadie en Inglaterra y muy pocos en Europa controlaban mejor una orquesta. Parte de su control provenía de una buena técnica de la batuta, y parte del mero dominio psíquico. Ciertos músicos grandes y ceñudos de pronto se convertían en seres sumisos cuando Costa los miraba. Su genio era legendario. Todavía en 1879 sostuvo una tremenda riña con el famoso tenor Angelo Masini y uno de los resultados de este encuentro fue que Masini se negó absolutamente a cantar en Inglaterra. Con bastante frecuencia Costa disputaba con los cantantes. Cierta vez una prima donna que se disponía a debutar en Inglaterra le envió un billete de 100 libras esterlinas, con el propósito de que Costa atendiese los deseos de la cantante y de que se abstuviese de suprimir cualquiera de las notas altas que ella emitía. La cantante no lo advirtió, pero su gesto fue más o menos equivalente al de quien pretende dar una propina al príncipe de Gales. Costa rehusó dirigir para ella.

Probablemente era un director pedante. La música tenía que ejecutarse exactamente de determinado modo; jamás había una atmósfera de improvisación cuando Costa estaba a cargo. El empresario Henry Mapleson escribe que Costa había nacido con el espíritu de la disciplina en su propio ser:

> Su amor al orden, la puntualidad, su regularidad en todo le fueron muy útiles. En muchos teatros de ópera la representación comienza unos cinco o diez minutos después de la hora fijada. En los teatros en que dirigía sir Michael jamás comenzaban un minuto tarde. Este modelo de jefe de orquesta llegaba con un cronómetro en cada uno de los bolsillos del chaleco; y cuando después de consultar sus

> relojes veía que había llegado el momento de comenzar, levantaba la batuta e iniciaba la actuación. Ni siquiera se tomaba la molestia de comprobar que los músicos estaban en sus respectivos lugares. Sabía que, con la disciplina que imponía, tenían que estar allí.

Como en el caso de todos los directores contemporáneos, el trabajo de Costa sonaría extraño en los oídos modernos. Sus ritmos eran más bien metronómicos y sus tempos, sobre todo en el caso de la música sinfónica, eran rápidos. William Sterndale Bennett escribió a James Davison en 1836: «¿Es cierto que Costa dirigirá el año próximo los conciertos de la Filarmónica? Ojalá que no lo haga: la única ventaja consistiría en que podríamos escuchar todas las sinfonías de Beethoven en una noche y aún tener tiempo para cenar». Además Costa, también como todos los directores de su época, constantemente retocaba, reformaba y reescribía, y eso abrumaba a músicos tan puros como Berlioz. Costa lo hacía al por mayor, en medida superior incluso a lo que permitían las costumbres liberales de la época. Berlioz le oyó dirigir óperas de Mozart y Rossini y no pudo creer en el testimonio de sus oídos. «El señor Costa durante mucho tiempo consideró propio impartir reflexiones de orquestación y digo con pesar que Balfe siguió su ejemplo». Berlioz se refería a la partitura de *Don Giovanni*, en que Balfe, imitando a Costa, había incorporado tres trombones, un fíele, un flautín, y címbalos. El fíele intrigaba especialmente a Berlioz. «Los rezongos bobinos del instrumento desfiguran la delicada instrumentación de Mozart, del mismo modo como lo haría la argamasa arrojada sobre un cuadro de Rafael». A Costa le agradaba la combinación del tambor, el címbalo, los trombones y el fíele, y esa era casi su marca de fábrica. «Los coloca por doquier», dijo Berlioz.

Sin embargo, daba la talla y fue la influencia individual más importante de la dirección en Inglaterra hasta la aparición de Hans Richter. En 1877 George Bernard Shaw dijo de Costa que había conquistado «el lugar principal en las estrechas filas de nuestros directores. Nadie le disputa el lugar». Además, afirmó que Costa era el único en Inglaterra que dirigía orquestas bien ejercitadas; y que en sus orquestas se cultivaban el refinamiento y la precisión. Shaw no creía que fuese uno de los inmortales. «No asignamos a sir

Michael la suprema cualidad intelectual, que consiste en el ejercicio de una influencia magnética, gracias a la cual una orquesta se somete a la batuta tanto como un piano a los dedos. En cambio, ejerce el poder común que consiste en lograr que se le obedezca, y por lo tanto, es un aristócrata más que un artista».

Costa fue un compositor prolífico, pero ninguna de sus obras ha perdurado en el repertorio. Rossini, ese afamado gourmet, formuló su juicio acerca de la música de Costa en 1856. «El buen viejo Costa me ha enviado la partitura de un oratorio y un queso Stilton. El queso era excelente».

Un contemporáneo de Costa fue Charles Hallé, pero si Costa había sido la figura principal de la dirección británica desde la década de 1830, Hallé, nacido en Alemania, no se estableció en Inglaterra hasta 1848, y no fundó su monumento —la Orquesta Hallé de Manchester— hasta 1857. Fue un músico importante, amigo de Chopin y Berlioz, uno de los pianistas mejores y más honestos del período. (Fue el primer pianista de la historia que ejecutó el ciclo de las treinta y dos sonatas de Beethoven). La vida entera de Hallé fue la de un devoto músico, y además enormemente activo. «Durante la mayor parte del año», dijo Hermann Klein, «solía pasar las mañanas practicando el piano, ensayando su orquesta y planeando giras; las tardes ofreciendo recitales; las veladas dirigiendo conciertos; las noches durmiendo en una cama de hotel o en un vagón de ferrocarril». Más tarde, Hallé organizó la mejor orquesta de Inglaterra y Shaw se mostró dispuesto a oponer al grupo de Manchester con el que dirigía el gran Hans Richter, el discípulo de Wagner que permaneció en Londres hasta que un tiempo más tarde asumió la dirección de la misma orquesta organizada por Hallé.

Entre las figuras menores estaban Carl Rosa, en realidad más bien un empresario y hombre de negocios, cuya misión fue llevar la ópera en inglés a las multitudes; Luigi Arditi, cuya misión fue llevar la ópera en italiano al gran público (y que sobrevive gracias a su popular vals vocal *Il Bacio*); August Manns, un alemán que se instaló en Londres y cuya misión fue llevar la música sinfónica al público. Manns asumió la dirección de los conciertos populares del Crystal Palace y creó una excelente orquesta. Fue el progenitor de los Proms y sus conciertos a precios populares iniciaron en la buena

música a muchos que de otro modo jamás hubieran escuchado una nota en el curso de su vida. Harold Bauer siempre sostuvo que Manns nunca obtuvo el reconocimiento que se le debía por su labor precursora al hacer por la sinfonía lo que Rosa y Arditi hicieron por la ópera. George Henschel, compositor, cantante y pianista (y probablemente mejor en esos tres campos que como director), también ofreció conciertos populares durante muchos años. Fue el primer director de la Sinfónica de Boston, y su carencia de conocimientos específicos provocó grandes críticas que le barrieron de la escena.

Pero el director que se mostró más activo en Inglaterra y que alcanzó popularidad y publicidad, que suscitó la impresión más inolvidable, fue el francés Louis Antoine Jullien, el primero del importante grupo del director virtuoso y exhibicionista, el precursor de la estirpe que conduciría a hombres como Leopold Stokowski y Leonard Bernstein. Por su mente musical es posible que Jullien no brille a gran altura en la historia, pero como fuerza, como el primero de los grandes popularizadores, y como figura del espectáculo no superada antes o después, ocupó un lugar único.

Estuvo en Inglaterra de 1841 a 1859 y allí floreció su genio especial. En su propia patria su carrera no le había llevado a distinguirse mucho. Se diplomó en el Conservatorio en la condición de un alumno común, y en 1836 estaba en el Jardin Ture, donde dirigía una orquesta de danza y música popular. Es indudable que Louis Jullien asimiló ideas de Philippe Musard, que ofrecía conciertos en los que se podía bailar, tremendamente populares. «Napoleón Musard», o «El Gran Musard», como se le llamaba, era un hombrecito desaliñado y descuidado, siempre vestido de negro, con la cara picada de viruelas. La gente venía a verle romper sillas, o disparar al aire pistolas, o arrojar su batuta. Berlioz hizo algunos comentarios en 1835. «Ahora contemplamos estupefactos el triunfo de Musard, que hinchado por el éxito de sus conciertos en el antro danzante, se cree un Mozart superior. Mozart nunca compuso nada parecido a la *Cuadrilla del tiro de pistola* y por lo tanto, Mozart murió en la necesidad». Musard murió siendo un hombre muy rico.

Jullien plagió muchos de los trucos de Musard y lo aventajó considerablemente en el atuendo. Era un dandy. George Augustus Sala, periodista y viajero británico, cierta vez se encontró en un

compartimento de ferrocarril en Alemania con «una grandiosa *Encantación*, todo ensortijado, aceitado, perfumado, vestido de frac y muaré, con alamares, anillos, joyas, calzado de charol, bastón con empuñadura de ámbar y guantes de cabritilla color paja». Por supuesto, la aparición era Jullien, el ídolo de Inglaterra, y es comprensible que suscitase tanta impresión. En su biografía de Jullien, Adam Carse formula la afirmación nada desdeñable de que Musard en París, Judien en Inglaterra y el mayor de los Strauss en Viena, «fueron los primeros directores que gracias a su propia habilidad y personalidad pudieron atraer al público a los conciertos que ellos dirigían con absoluta independencia de otras atracciones cualesquiera que se ofreciesen, o de otras influencias que estuvieran gravitando… La gente no acudía a ver la dirección de Habeneck o Costa, aunque estaba dispuesta a escuchar la música que ellos dirigían; pero muchos venían a ver a Musard o a Jullien, al margen de la música que escuchasen».

En muchos aspectos, Jullien tenía los rasgos típicos del charlatán, pero era músico. Actuó ante el público desde los seis años (entonces ya sabía cantar repertorios de casi un centenar de canciones francesas e italianas), y en la edad adulta fue un músico natural que sabía tocar todos los instrumentos. Sus conciertos en los que se podía bailar, en París llegaron a ser populares, pero Jullien no podía progresar mucho a causa de la competencia de Musard, y alrededor de 1840 salió de París para ir a Londres, un paso adelante. No fue el primero en ofrecer conciertos bailables en la capital inglesa. Londres ya tenía una antigua tradición y los jardines de Vauxhall, Marylebone y Ranelagh eran equivalentes al Jardín Ture de París o al Augarten y el Belvedere de Viena. Pero de 1840 a 1860 los conciertos bailables de Jullien ofrecieron algo nuevo —música ligera ejecutada por una orquesta de precisión en programas que incluían ocasionalmente los nombres de Mozart y Beethoven—. Solo Dios sabe cómo sonaba Beethoven bajo la adorada batuta de Jullien. Ya en 1841 se le había reprochado la excesiva manipulación de las partituras de Beethoven y Punch publicó una copla inolvidable con una de las rimas más regocijantes de la historia de la poesía:

Why did you leave your stew-pans and

meat-oven
To make a fricassee of the great
Beeth-oven?

(¿Por qué abandonaste tus ollas y tus hornos
para confeccionar una fricassee con el gran Beethoven?)

El primer paso de Jullien fue asumir la dirección de los Concerts d'Été
en Drury Lane. Allí se deleitó con una orquesta de cien músicos más algunos vocalistas. Uno de los momentos culminantes fue la ejecución de la *Pastoral* de Beethoven, en que Jullien ayudaba a la naturaleza y a Beethoven sacudiendo una caja de latón llena de habas secas para imitar la caída del granizo en la secuencia de la tormenta. (Cuando Jullien dirigía a Beethoven su reverencia era tal que usaba guantes blancos especiales y una batuta enjoyada que le presentaban sobre una bandeja de plata. Esto lo hacía únicamente para Beethoven). Ofreció conciertos populares en el Covent Garden, en Drury Lane y en otros lugares. De vez en cuando quebraba, pero siempre lograba rehacerse. Un fracaso resonante fue cierta temporada de ópera en inglés, para la cual llevó a Berlioz.

La mayoría de los músicos profesionales no podían tolerar la presencia de esta comadreja en el gallinero musical. Jullien pidió a Joachim que se presentara como solista en uno de los conciertos, y el famoso violinista le rechazó hoscamente. Dijo que no deseaba relacionarse con un «charlatán sin remedio», y también afirmó, alzando primorosamente sus faldas y dando un gracioso paso al costado: «¿Qué continuará siendo sagrado para mí en la vida si rebajo mi arte mediante la relación activa con un saltimbanqui?». Todo eso no preocupó a Jullien. Prosperó. Y a medida que se sentía más seguro sus programas comenzaron a cambiar, hasta el punto en que casi la mitad estaba consagrada a la música clásica, incluso sinfonías y conciertos completos. Ofrecía un verdadero espectáculo a su público. Dirigía desde el centro de la orquesta, y en su estrado había un gran sillón dorado, donde descansaba entre los números. Su atril era de oro, y la batuta estaba tachonada con piedras preciosas. Cuanto más grande la orquesta, más feliz se sentía Jullien. En las funciones especiales de los Royal Surrey Gardens, o para su Congrès Musicale en Exeter Hall, en 1849, formó una

orquesta de trescientos a cuatrocientos músicos; y en 1856 reunió una orquesta y un coro de 1.000 personas para ejecutar oratorios populares. Los instrumentos exóticos y de gran tamaño eran su debilidad. La orquesta tenía un contrabajo de casi cinco metros de altura: el colosal octobajo, traído de París en 1850. Tenía un tambor monstruo, un saxófono contrabajo, e instrumentos híbridos como el serpencle, la bombarda y el clavicordio. En cada uno de sus conciertos el rasgo principal era la introducción de alguna contradanza disonante, alguna vez incluso su propia orquesta estuvo reforzada con bandas militares completas, a veces hasta seis de ellas. ¡Contemplemos a Jullien usando estas fuerzas: Jullien con su gran mechón de cabellos negros, la chaqueta descuidadamente abierta para mostrar la camisa de seda deslumbrantemente blanca, el (weskit) bordado, las enormes tiras bordadas vueltas sobre los puños! ¡Contemplémosle de pie, erguido, dirigiendo a sus músicos con el gesto imperioso de Luis XIV que convoca a un cortesano! ¡Contemplémosle disponiendo su perfil de modo que el público perciba su más bello aspecto! ¡Contemplémosle dirigiendo los truenos cuando dispara el cañón, el coro aúlla, el público grita!

Muchos observadores contemporáneos opinaron que Jullien era algo más que un mero organizador de entretenimientos. El hecho de que cierta proporción de buena música fuese incluida en sus programas suscitó una profunda impresión. La clase media asistía fielmente, y otro tanto hacían algunos miembros de las clases bajas. Como dijo el *Illustrated London News*:

> Sus primeros conciertos no eran iguales a los que siguieron. Estaban formados casi totalmente por música de danza ostentosa y brillante, contradanzas, valses, polcas, etcétera, piezas destinadas a atraer el oído más inculto. Pero comenzó a mezclar esta música conocida con cosas de un orden superior: movimientos (breves al principio) de las sinfonías de Haydn, Mozart o Beethoven, y unas pocas piezas populares de las mejores óperas italianas o alemanas. Sin embargo, estas innovaciones, aunque prudentes, no tuvieron un éxito inmediato. A menudo fueron recibidas por los participantes del público no solo con atención impaciente sino con desaprobación ruidosa (y a veces turbulenta). Pero Jullien continuó, aumentando gradualmente las dosis, hasta que su tratamiento del paciente (el público) finalmente prevaleció; y

> ha dejado un nombre que perdurará en nuestros anales de la música como el de una persona distinguida, que hizo tanto como jamás pudo hacer un solo individuo para promover el progreso de su arte en este país.

Después de conquistar Inglaterra, Jullien buscó otros horizontes en los cuales imponerse, y así fue inevitablemente al Nuevo Mundo, acompañado por un núcleo de alrededor de dos docenas de sus músicos. Se presentó en Nueva York en 1853, y la prensa norteamericana perdió los estribos. Algunos periodistas se divirtieron mucho, incluso uno que escribió acerca del muy publicitado tambor monstruo de Jullien: «un maravilloso *E pluribus unum*, formado por un gran número de todo tipo de tambores, incluso tambores *con tirantes de cuerda*, tambores *comunes, bombos*, y muchas otras clases». La crónica del *Courier and Enquirer* de Nueva York acerca del primer concierto es un ejemplo apropiado del estilo periodístico norteamericano de la época:

> … Exactamente en el centro de la gran orquesta había una plataforma carmesí con bordes dorados y sobre ella, un atril de música formado por una fantástica figura dorada que sostenía un pupitre y detrás, un sillón tallado blanco y dorado, tapizado con terciopelo carmesí, una especie de trono para el monarca musical, Él se adelanta, y vemos esos deliciosos bigotes mostachos que Punch ha inmortalizado; contemplamos ese chaleco inmaculado, la trascendente pechera de la camisa, esa corbata inimitable de la cual hablaremos después, y el monarca graciosa y agradecidamente aceptó el homenaje tumultuoso de los millares reunidos allí…

Naturalmente, Jullien tenía que presentar sus contradanzas monstruosas. La más comentada erá la *Contradanza del bombero*, durante la cual las llamas brotaban del techo, se oía afuera el repiqueteo de las campanillas de los carros de incendio, y tres compañías de bomberos se precipitaban para extinguir las llamas. Entre tanto, la orquesta actuaba, las mujeres que estaban en el público gritaban y los acomodadores corrían de un lado para el otro tranquilizando al público y explicando que todo eso era parte del espectáculo. El *Tribune* de Nueva York aprobó el asunto, y lo hizo

con refinada lógica: «Si él toca una contradanza, es porque un hombre genial puede volcar su genio en ello tanto como en una misa o en una sinfonía, y una buena contradanza tiene más mérito que una misa o una sinfonía mediocres; o en otras palabras, tal es la condición del genio que el alma puede refulgir en los límites más estrechos, y mostrar su propia divinidad. Afirmamos todo esto por referencia al señor Jullien». El divino Jullien en efecto afrontó cierta competencia en Nueva York, que era un centro de la cultura, y graciosamente la superó, como lo atestigua la crónica del *Sunday Dispatch*:

> ¡Sí, Jullien! ¡La ciudad entera vive y respira a Jullien! ¡Qué semana hemos vivido! El Festival *Turnverein*, una Convención de Atemperamiento que ha durado la semana entera, una Convención de los Derechos Femeninos, una asamblea de la Sociedad Femenina de la Abstinencia Total, y asambleas socialistas y fourieristas, visitas de militares y bomberos, inauguración de teatros, inauguraciones de luz de gas en el Crystal Palace; y sin embargo, por encima de todos estos hombres y mujeres y Calzones Cortos, estos Defensores de la Ley en Maine, estos Desorganizadores Sociales y Abolicionistas, y Negros Blancos y Negros, políticos, fourieristas, hipócritas, grahamitas,
> hombres-mujeres,
> soldados y bomberos, Jullien se elevó triunfante a más altura que nadie.

Jullien permaneció en Estados Unidos casi dos años, y realizó giras por el Sur, hasta Nueva Orléans y Mobile. La impresión que causó en casi todos llegó al nivel de la verdadera histeria. Hacia 1854 regresó a Londres y reanudó sus conciertos. En 1860, el último año de su vida, perdió el juicio. Berlioz le vio hacia el final, y tuvo que escuchar mientras Jullien explicaba excitado su nuevo y extraordinario descubrimiento en el campo de la acústica. «Llevándose un dedo a cada oído», escribió Berlioz, «escuchaba el sonido sordo producido en su cabeza por la sangre que recorría las arterias, y creía firmemente que era un *la* colosal producido por el globo que giraba en el espacio. Después, silbaba un re, o un mi bemol, o un fa, y exclamaba entusiasmado: “es el la, el auténtico la, el la de las esferas, el diapasón de la eternidad”». Después, Jullien

vio a Dios en una nube azul. Concibió la idea de poner música al Padrenuestro. Jullien dijo que la oración le suministraría una grandiosa portada, como en efecto debía suceder:

EL PADRENUESTRO
Letra de
JESUCRISTO

Música de
JULLIEN

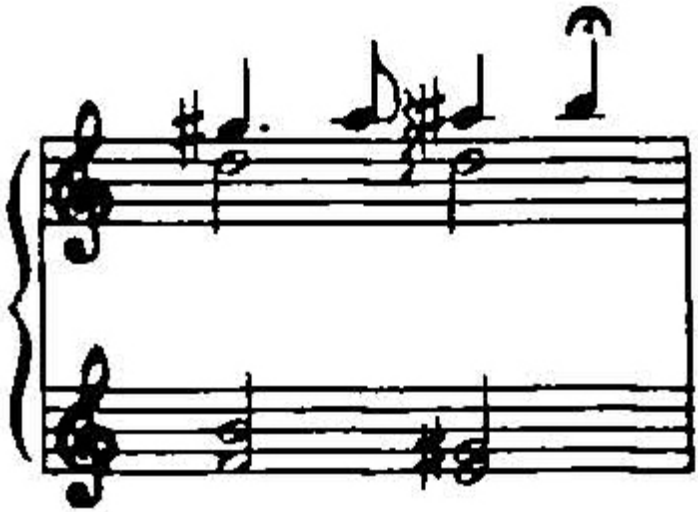
13

Franz Liszt

En el continente, la escuela wagneriana de dirección sería la fuerza dominante durante más de cincuenta años; la escuela de la *melos*, la libertad y la inspiración. Sus primeros dos grandes exponentes fueron Franz Liszt y Hans von Bülow, aunque en el caso de Liszt a menudo es difícil determinar si recibió elementos de Wagner o se los suministró a este. Probablemente sucedieron las dos cosas: los dos hombres se estimulaban constantemente y Wagner a menudo reconoció cuánto debía a su suegro. (Wagner, dos años menor que Liszt, se había casado con Cosima, hija de Liszt; ella había sido antes la esposa de Bülow; y Wagner a menudo llamaba «papá» a Liszt). Liszt fue una de las mentes musicales de más asombrosa originalidad en la historia y sin él gran parte de la música moderna sería inconcebible. Incluso los acordes más importantes del siglo XIX —los que inician *Tristán e Isolda*—.

habían aparecido antes, casi nota por nota, en la canción de Liszt

Ich möchte hingehn, compuesta en 1845, más de diez años antes de que Wagner «compusiera» el comienzo de *Tristán*. Los acordes en la canción de Liszt son:



Por supuesto, Liszt comenzó como pianista y no concentró la atención en la dirección hasta 1848, poco después de retirarse de la escena de los conciertos. En ese momento no desconocía totalmente el uso de la batuta. Había dirigido ocasionalmente y Berlioz, que le oyó dirigir la Quinta de Beethoven en 1845, en el Festival Beethoven celebrado en Bonn, se mostró extasiado, sobre todo en relación con el tercer movimiento, que Liszt ofreció exactamente como Beethoven lo escribió —sin eliminar los contrabajos del comienzo, como se había hecho durante mucho tiempo en el Conservatorio de París, y ejecutando el final con la repetición indicada por Beethoven— una repetición que audazmente se omite incluso hoy en los conciertos del mencionado Conservatorio. (Berlioz propone una cuestión interesante. Hoy, generalmente e incluso de un modo servil, se ejecutan todas las repeticiones. Pero hay abundantes indicios en el sentido de que después de 1820 los signos de repetición fueron escritos convencionalmente. Muy pocos ejecutantes románticos respetaban las repeticiones; y es probable que en la mayoría de los casos, durante el siglo XIX, ni siquiera el

compositor abrigase la esperanza de que se cumplieran las repeticiones y que dejase el asunto completamente en manos del ejecutante. Se ha investigado muy poco este importante tema). Después que Liszt se instalara en Weimar, donde enarboló la bandera de La Música del Futuro, consideró necesario, en su carácter de jefe del movimiento, dirigir personalmente muchas representaciones. Se sentía aprensivo. Sabía que su capacidad como director no alcanzaba, ni mucho menos, la misma jerarquía que tenía como pianista y se dedicó activamente a mejorar su técnica en el manejo de la batuta. Pero donde su técnica fallaba, su maravillosa mente musical y su instinto le permitieron sobreponerse.

Convirtió a la pequeña ciudad de Weimar en el centro de la música contemporánea, que atrajo a los talentos europeos más brillantes. El propósito de Liszt era promover «un renacimiento del arte de la música». Sus proyectos incluían la presentación anual de por lo menos una ópera nueva de un compositor alemán. Pero las fuerzas puestas a disposición de Liszt no eran imponentes. Contaba con una pequeña casa de ópera y una orquesta de treinta y siete músicos, un coro de veintitrés personas y un ballet de cuatro miembros. La orquesta que heredó era una burla. Berlioz la había escuchado en 1843, y afirmó que era «un montón de infelices que emitían sonidos desafinados y sin ritmo». Liszt tuvo que reconstruir la orquesta entera. En efecto lo logró, e incorporó al famoso Joachim como maestro de conciertos y a Bernhard Cossmann, uno de los mejores músicos de Alemania, como primer violoncelista. Liszt cumplió muy pronto su promesa de presentar música nueva: Schumann, Berlioz, Weber, Smetana, Schubert y Raff. En una etapa temprana se interesó en Wagner, primero presentó *Tannhäuser*, en 1849, y ofreció el estreno mundial de *Lohengrin* el 28 de agosto de 1850. Realizó esta representación de *Lohengrin* con treinta y ocho músicos; el valeroso grupo de treinta y siete había aumentado con la incorporación de una tuba. Seguramente fue una actuación desmañada y groseramente inapropiada y años más tarde así lo reconoció Liszt.

Liszt conoció a Wagner en 1840, en la ciudad de París, pero solo a partir de 1848 los dos hombres trabaron relaciones amistosas. Llegaron a conocerse en las famosas veladas con Schumann, en

Dresde. Wagner descubrió un alma hermana. Cuando Liszt dirigió *Tannhäuser* en Weimar, Wagner se sintió muy impresionado (y era un crítico implacable cuando se trataba de su propia música). Destacó que la dirección de Liszt, «aunque interesada principalmente en el aspecto musical más que en el dramático, provocó en mí por primera vez la halagadora calidez del sentimiento despertado por la conciencia de que era comprendido por otra mente que armonizaba plenamente con la mía… Vi a Liszt mientras dirigía un ensayo de *Tannhäuser* y me asombró descubrir mi segundo yo en su actuación. Lo que yo había sentido al componer la música, él lo sentía al ejecutarla; lo que yo había deseado expresar al escribirla, él lo proclamaba al transformarla en sonido».

Liszt continuó en Weimar hasta 1858, año en que hubo una manifestación —dirigida principalmente contra él— durante el estreno mundial del *Barbero de Bagdad*, de Peter Cornelius. Después de este episodio Liszt renunció. De todos modos, había comenzado una nueva época en Weimar. A la llegada de Liszt, en 1848, el gran duque Carlos Federico le había apoyado entusiastamente. Pero el duque falleció en 1853, y su esposa, la gran duquesa María Pavlovna, murió poco más tarde. El sucesor de ambos, el gran duque Carlos Alejandro, no estaba interesado en la música y se sintió abrumado ante el costo del sistema musical de Liszt. Ciertamente, pidió a Liszt que continuase en su puesto, pero lo hizo sin mucho entusiasmo. La mediocre acogida que mereció la ópera de Cornelius provocó la crisis. Liszt no salió de Weimar. Permaneció en la ciudad, y lo dejó todo excepto la enseñanza del piano. A Weimar llegaron muchos de sus más grandes alumnos. De todos modos, la actuación de Liszt como director durante once años significó mucho para el desarrollo musical de Europa y ese período fue generosamente resumido por Bülow: «El espectáculo de un director viviente… afrontando y ejecutando con éxito la labor de rejuvenecer radicalmente la ópera, en la medida en que tal cosa es posible en las actuales condiciones políticas y sociales, quizá despierte a la nueva generación».

Como director, Liszt llevó al estrado muchos de los efectos de su ejecución pianística. Le interesaba mucho menos el compás riguroso y la interpretación literal, que el color, la flexibilidad, el drama y el

efecto. Seguramente fue una figura que inspiraba con su actuación sobre el estrado. Cuando le escuchó por primera vez el joven Bülow se sintió transportado: «¡Admirable! ¡Asombroso!». El propio Liszt formuló algunos conceptos acerca del arte de la dirección. Señaló que la batuta «debe ser manejada con más cuidado, flexibilidad y conciencia de los efectos de la coloración, el ritmo y la expresión que lo que hasta aquí ha sido usual en muchas orquestas». Para obtener un compás más expresivo, Liszt desechó los movimientos triangulares o rectangulares estándar y los remplazó por un compás que delineaba el ascenso y la caída de una frase. (Furtwängler haría lo mismo muchos años más tarde). Liszt destacó que él, en su condición de compositor, suministraba el mayor número posible de instrucciones detalladas en sus propias partituras. Pero hablando también como compositor sabía mejor que nadie lo inexacta que puede ser la nota impresa. «Sería ilusorio creer que uno puede anotar en blanco y negro todo lo que confiere carácter y belleza a una ejecución. El secreto reside en el talento y la inspiración del director y los intérpretes». Liszt sabía perfectamente que los músicos y los críticos contemporáneos atacaban sus «deficiencias» como director y sugirió que se expresaban así porque no entendían lo que él intentaba hacer. Liszt destacó orgullosamente que él representaba el progreso «en el estilo de la ejecución misma»; que buscaba cosas que no se reducían a «marcar imperturbablemente el tiempo». En una carta a Richard Pohl explicó sus propósitos:

> En muchos casos, incluso el mantenimiento tosco y literal del tiempo y de cada compás continuo /l,2,3,4/1,2,3,4/ choca con el sentido y la expresión. Aquí, como en otras cosas, *la letra mata al espíritu*, una actitud a la que jamás me adheriré, por especiosos que en su hipócrita imparcialidad puedan ser los ataques que soporto… Los antiguos hábitos y rutinas de los directores usuales no me bastan, e incluso van en contra de la dignidad y la sublime libertad del arte… Por consiguiente, por grande que sea el aprecio que profese a muchos de mis colegas y aunque de buena gana reconozca los útiles servicios que han prestado y continúan prestando al arte, en ese aspecto no me creo obligado a seguir su ejemplo en todos los detalles, sea en la elección de obras o en el modo de concebirlas y dirigirlas. Creo que ya le dije que la verdadera tarea de un director consiste a mi juicio en

> conseguir que él mismo sea *ostensiblemente* casi inútil. Somos pilotos y no mecánicos…

Como Wagner, Liszt insistía en un acento sutil que a menudo implicaba un menosprecio completo de la línea del compás. «No es suficiente marcar el nervio vital de una bella ejecución sinfónica». Por consiguiente, rogaba a los directores que no marcasen los acentos regulares destacando intensamente las líneas del compás (lo que los directores insensibles siempre han hecho y continuarán haciendo). En cambio, deseaba que se dirigiese la música en forma de frases más que de compases, destacando los elementos temáticos, con declamación libre. Todo esto es muy wagneriano, hasta la *melos* e incluyéndola; pero como se ha dicho, la cronología es inexacta y es muy posible que Liszt fuese la fuente original y Wagner el adepto. En todo caso, los hábitos interpretativos de Liszt cristalizaron mucho antes que los de Wagner y la libertad característica de su ejecución pianística —que implicaba cruzar la línea del compás— seguramente influyó sobre las ideas de Wagner acerca del fraseo.

Sobre el estrado Liszt era una figura vivaz. No podía pretenderse que un exhibicionista como él desechase sus trucos cuando empuñaba la batuta. George Smart comentó la coreografía de Liszt: «Su persona se contorsionaba mucho». La facción conservadora se sentía ofendida y ese fue el caso sobre todo de los que estaban combatiendo constantemente todo lo que Liszt representaba. Joachim, que pronto se separó del campo de Liszt e ingresó en el de Brahms, escribió con desagrado acerca de los manierismos de Liszt: «Ante el atril del director, Liszt exhibe una serie de gestos de desesperación y las angustias de la contrición… y las mezcla con el sentimentalismo más enfermizo y tal expresión de mártir que uno percibe las mentiras en cada nota y las ve en cada movimiento… De pronto comprendí que es un astuto inventor de efectos que erró el cálculo». Clara Schumann, que recibió esas palabras y que odiaba a Liszt, sin duda las leyó con profunda satisfacción.

Por supuesto, las nuevas ideas de Liszt y su nueva técnica con la batuta provocaron una tormenta. Como carecía de práctica, Liszt se veía en dificultades para explicar su enfoque a una orquesta y sobre todo a la que él nunca había dirigido. Incluso los buenos músicos

salían de la experiencia con la idea de que Liszt era ineficaz. Después del Festival de Karlsruhe, en 1853, Ferdinand Hiller escribió algunas palabras agrias acerca de Liszt como director:

> La opinión unánime era que no estaba en condiciones de empuñar la batuta, por lo menos si se trataba de música a gran escala. No se trata solo de que, en general, no marca el compás (en el sentido más sencillo del término, el modo establecido por los grandes maestros), sino más bien de que con su barroca animación constante y a veces peligrosamente, provoca la vacilación de la orquesta. Constantemente pasa la batuta de una mano a la otra —y a veces incluso la baja del todo— y hace señas en el aire con esta o la otra mano, o a veces con ambas, después de haber dicho a la orquesta que no se atenga «demasiado rigurosamente al compás» (palabras textuales en un ensayo)… No puede extrañar que… se cometan errores tan groseros, como en el final de la Novena Sinfonía, en que Liszt, temeroso de la inminencia de un colapso —y por buenos motivos—, tuvo que interrumpir a la orquesta y comenzar desde el principio el movimiento.

Pero Hiller, músico de la vieja escuela, pianista y director pedante, no entendió en absoluto los aspectos que convertían a Liszt en un director tan moderno: su propia recomendación a la orquesta de que no se atuviera demasiado rigurosamente al compás; el uso de las dos manos para hacer señas; la flexibilidad que intentaba obtener. Hiller se hubiera sentido cómodo con acentos regulares y muy marcados y en cambio, Liszt estaba mucho más interesado en el ascenso y la caída de las frases. Liszt contestó el ataque de Hiller y afirmó que el nuevo tipo de música proponía nuevos problemas y que los directores no eran remeros sino pilotos. Era una observación que sería entendida por una época posterior. Es posible que Liszt nunca fuese• completamente capaz de ejecutar sus intenciones sobre el estrado; era más pianista que director. Pero en todo caso señaló el rumbo hacia el futuro. Si hubiese comenzado como director, habría sido el más grande de su tiempo. Según estaban las cosas, aportó a la batuta nuevas ideas, nueva expresión y nuevos conceptos rítmicos; junto con Wagner fue el fundador del nuevo estilo alemán y por lo tanto, uno de los fundadores de la dirección moderna.

14

HANS VON BÜLOW

Liszt y Wagner fueron esencialmente compositores, es decir creadores. La dirección debía ocupar un lugar secundario en la carrera de cada uno. Lo mismo podría afirmarse de la mayoría de los directores que les precedieron, con la única excepción de Habeneck (e incluso él tuvo ciertas pretensiones como compositor). Pero con el ascenso de Hans von Bülow algo nuevo apareció en escena, el músico
re-creador
más que creador, el hombre cuyo destino es interpretar las obras de otros hombres. Hoy, esa es la norma. Los grandes instrumentistas y directores del siglo XX rara vez son compositores importantes.

Bülow, gran pianista, gran director, un hombrecito nervioso (es sorprendente cuántos directores han sido hombres de cuerpo menudo; ¿quizás actúe en esto una suerte de compensación freudiana?), con un carácter terrible, la lengua ácida, la inteligencia aguda, autocrático, fue una figura poderosa en la música alemana durante unas tres décadas. Inicialmente estrechamente unido al círculo
Wagner-Liszt,
se trasladó después al campo de Brahms sin abandonar a Wagner y fue una figura dominante en todos los ámbitos de la música alemana. Era el ejemplo de *Tonkünstler*, el idealista que vivía para la música, sabía poco fuera de la música, estaba regido por los sonidos que llegaban a su oído infalible, y que además era dictatorial, omnisciente, chovinista y omnipotente.

La música le absorbió en edad temprana, si bien tuvo que

superar las objeciones de su madre. Comenzó como pianista (una actividad que mantuvo a lo largo de su vida; fue uno de los principales) y trabajó bajo la dirección de Louis Plaidy en el Conservatorio de Leipzig. Tenía entonces quince años, y casi provocó su propia muerte en el esfuerzo de imponer obediencia a sus dedos. Una carta dirigida a su madre en 1845 permite formarse una idea:

> Con respecto a mi ejecución al piano, puedes tranquilizarte. Estoy en condiciones de decir sin faltar a la verdad: «*Je travaille comme un nègre*». Todas las mañanas realizo ejercicio de trémolos, escalas simples y cromáticas de todo tipo, ejercicios para soltar las manos (con este fin uso un estudio de Moscheles, uno de Steibelt, y una fuga en dos partes de Bach, con octavas en ambas manos…), tocatas de Czerny, suministradas por Herr Plaidy, y *études* de Moscheles y Chopin, de modo que no considero necesario usar otros de Bertini, Cramer o Clementi. Tengo bastante que hacer con los estudios de Chopin, que ocupan con holgura el lugar de todos los restantes, y confío en que juzgarás que estoy procediendo bien. Ayer terminé el *Concierto en la mayor* de Field; solo he estudiado el primer movimiento —Herr Plaidy cree que los otros no valen gran cosa— y en mi próxima lección comenzaré el *Concierto en re menor* de Mendelssohn. Además de todo esto, estoy estudiando por mi cuenta las fugas de Bach, los cánones de Klengel, el *Zauberhorn* de Oberon, las fantasías de Hummel, una sonata de Beethoven (la *Pastoral*, en re mayor), y mantengo el dominio de mis viejas piezas, por ejemplo la *Tarantella* y nocturnos de Chopin, las variaciones y la *Frühlingslied* de Henselt, y el Concierto en si menor de Hummel.

Tenemos aquí otro retrato del artista joven, y por cierto, una imagen que no es desusada en música. El talentoso muchacho conoció a Liszt en 1849, y por ambas partes se manifestó cierto grado de interés. Bülow, profundamente conmovido, convirtió en su héroe al hombre mayor. Pero pasarían unos años antes de que Liszt le aceptase como alumno de piano. Sucedió que la madre de Bülow le mandó a la Universidad de Berlín, donde debía estudiar derecho.

Por supuesto, él consagró a la música la mayor parte de su tiempo, tocó el piano, escribió críticas y se unió a la escuela vanguardista de Liszt y Wagner. Sus estudios de piano fueron tan intensos como siempre y se caracterizaron por un caudal considerable de autocrítica:

> Después de escuchar con frecuencia a Liszt, he realizado un estudio especial de los principales defectos de mi ejecución pianística, a saber, cierta incertidumbre propia del aficionado, cierta falta angular de libertad en la concepción, de lo que debo curarme por completo. Sobre todo en las piezas modernas, necesito cultivar más *abandono*, y cuando haya dominado las dificultades técnicas de una pieza debo *soltarme* en mayor medida, de acuerdo con lo que sienta en el momento.

Tenemos aquí un autoanálisis interesante y revelador en un joven de veinte años. Esta cuestión caracterizó la lucha psíquica de su vida entera. Pues en realidad nunca fue capaz de soltarse. Era esencialmente un intelectual de mente analítica, un geómetra más que un poeta, un hombre a quien le agradaba ser amado, pero que nunca fue capaz de amar. La dirección, como otro medio expresivo cualquiera, es el hombre. Y como hombre Bülow ardía con un fuego frío que se reflejaba en su trabajo. Pero como pianista y director era un individuo afamado por su «apasionada intelectualidad», y había quienes consideraban frío su modo de hacer música. Probablemente así era; y una razón por la cual esa música estaba tan sobrecargada de recursos expresivos poco convincentes era que Bülow, que nunca tuvo en sí mismo calidez, consideraba necesario falsificar una calidez que no sentía.

Bülow escuchó *Lohengrin* dirigido por Liszt en Weimar, en 1850, y ese fue el momento crucial. Desechó toda ficción de estudio del derecho, acudió a Liszt y se presentó como pianista en 1853. Incluso en ese momento ya tenía un talento inaudito para crearse enemigos. Como no era hombre de refrenar su lengua ácida, pronto adquirió la reputación de que era extremista tanto en música como en política, y algunos viejos músicos conservadores como Moscheles se escandalizaron. «Mi impopularidad es ilimitada», escribió Bülow a su casa, sin faltar a la verdad. «Eso me regocija mucho, porque es

una suerte de impopularidad filial de la de Liszt; y aquí es aplicable el proverbio, *me haïssent, pourvu craignent*
qu'ils
qu'ils
». En 1857 contrajo matrimonio con Cosima, hija de Liszt. Siete años después fue llamado a Munich por Wagner. Bülow lo dejó todo para correr a la corte del rey Luis y ayudar a su ídolo. Al llegar, en mayo de 1864, anunció ruidosamente: «*Ich bin nur der Taktstock Wagners*», o «Soy solamente la batuta de Wagner». La gran misión de Bülow en Munich estaba orientada hacia el estreno mundial de *Tristán e Isolda*, y dirigió la obra el 10 de junio de 1865. Lo que Bülow no sabía era que su esposa y Wagner mantenían una relación en regla, y que Wagner poseía más de una razón para llamarle a Munich. En abril de 1865 nació una hija, Isolda, y el pobre Bülow creyó que era suya. Wagner y Cosima huyeron juntos en 1869, y Bülow se divorció de Cosima al año siguiente. En todo este asunto Liszt mantuvo un discreto silencio. En vista de *sus* hazañas sexuales, ¿quién era él para representar el papel del padre severo, sobre todo teniendo en cuenta que, en primer lugar, Cosima era hija ilegítima?

Bülow había trabajado bajo la dirección de Wagner casi quince años antes de Munich. Su primera relación con él había sido en Zurich, en 1850. Wagner había recomendado a su protegido Karl Ritter como director musical del teatro. El resultado no fue bueno. Ritter carecía de experiencia, sin hablar de la falta de talento, y Bülow pasó a compartir el estrado con él. Bülow fue la mano derecha de Wagner, dirigió ensayos y preparó solistas. Fue una experiencia hermosa y sugestiva, y Bülow aprendió muchas cosas de Wagner, entre ellas el antisemitismo patológico del compositor. «Este invierno» —escribió Bülow— «abrigo la esperanza de concluir los estudios que me permitirán trabajar y convertirme en un director eficaz e integral, para lo cual Wagner afirma que poseo el talento más evidente, un oído agudo, una percepción pronta, la lectura rápida de una ejecución acabada». Se sumergió en el trabajo. «Un ensayo tras otro, el examen y la modificación de las partes orquestales, en las que reina el desorden más flagrante, el descuido más grosero; la composición de coplas y ese tipo de cosas para las farsas, en definitiva apenas dispongo de un momento para mí mismo». A través de todo esto apuntaba a grandes objetivos.

Cuando se trataba de la música, Bülow siempre elevaba la mirada hacia las metas más altas. «No puedo ser un músico de salón y no lo seré sin violentarme».

Los músicos comenzaron a comentar la memoria de Bülow. Todos los músicos necesitan tener buena memoria, pero la de Bülow era extraordinaria y él aprendía automáticamente todo de memoria. Por ejemplo, cuando realizó su primera presentación con *El barbero de Sevilla*, en 1850: «Yo tenía toda la partitura en mi cabeza, me sentía completamente seguro y la dominaba». Bülow creía firmemente que un músico necesitaba tenerlo todo en la memoria. «Creo que solo cuando uno ha llegado tan lejos que conoce todas las notas, todos los matices, el lugar y el significado exactos de cada instrumento… está en condiciones de ejecutarlo de memoria, y eso se logra cuando no necesita volver a mirar la partitura». Años más tarde, Richard Strauss escuchó uno de los más famosos aforismos de Bülow: «Es necesario tener la partitura en la cabeza y no la cabeza en la partitura».

Bülow estuvo pocos meses en Zurich. Era demasiado idealista, demasiado inflexible, su lengua era excesivamente filosa y su humor muy levantisco. Finalmente, la soprano principal se ofendió. Anunció que ella o Bülow debían retirarse. Ella no se retiró. Es más difícil remplazar a una soprano principal que a un director joven. Bülow tuvo que renunciar. Obtuvo un empleo en Saint Gallen, dirigió unas pocas presentaciones y escribió a su casa: «Wagner acierta cuando dice que poseo gran talento para la dirección». Pero las condiciones en Saint Gallen mal podían satisfacerle. La orquesta estaba formada por comerciantes, abogados, funcionarios del gobierno y una participación de profesionales. Bülow no permaneció allí mucho tiempo. Pero en ese cargo también aprendió mucho acerca de los rudimentos de la dirección. «¡*Diez horas* de dirección diaria! ¡Estoy completamente destrozado!». En aquellos tiempos uno aprendía a dirigir de ese modo.

Después de 1864 y de su relación con Wagner en Munich, durante muchos años Bülow realizó giras para ofrecer conciertos de piano. Dirigía aquí y allá, pero solo a partir de 1878 concentró la atención en la batuta. Ese año se convirtió en director del Teatro de la Corte de Hanover, y dos años después se hizo cargo de la orquesta del duque de Meiningen. El duque Georg II y su esposa

Helene von Heldburg sabían de música y eran fabulosamente ricos. Muy dispuestos a soportar los caprichos autocráticos de un hombre dominante como Bülow, le ofrecieron su orquesta. Por una vez Bülow se encontró en una situación ideal, pues su mente armonizaba con la música sinfónica más que con la operística, y lo que el duque y la duquesa deseaban era precisamente música sinfónica. La estructura intelectual de Bülow era mucho más abstracta que dramática. De acuerdo con la versión de Weingartner, Bülow prestaba mucha más atención a la orquesta que a los cantantes cuando dirigía ópera, y se ocupaba de la escena solo en la medida necesaria para corregir los errores principales. «Dirigía una ópera como si fuera una obra sinfónica en que las voces de los cantantes eran nada más que instrumentos».

Durante esos seis años, de 1880 a 1885, Bülow dirigió lo que muchos consideraban era la orquesta mejor ejercitada y más disciplinada del mundo. No era un grupo muy nutrido, pues contaba con solo cuarenta y ocho músicos, pero suscitaba una enorme impresión, así como el Bülow de la madurez provocaba la misma sensación sobre el estrado. Invariablemente dirigía de memoria, e insistía en que su orquesta hiciese otro tanto. Los músicos no siempre podían hacerlo, pero en todo caso conocían de memoria una parte considerable del repertorio estándar. Bülow también insistía en que su orquesta ejecutase de pie y la ejercitaba hasta convertirla en un instrumento de precisión. Además, él mismo ofrecía su propio espectáculo, hablaba al público, le sermoneaba, e incurría en amaneramientos como usar un par de guantes negros —con absoluta seriedad— para dirigir la *Marcha fúnebre* de la Sinfonía *Heroica*, o incluir la Novena de Beethoven dos veces en el mismo programa. «Como bautizar a los infiernos con una manguera de incendios», dijo Hanslick de la doble Novena.

Hacia el final de su estancia en Meiningen designó ayudante a Strauss, que entonces tenía veinticinco años. Strauss se ha referido con afecto a esos tiempos de Meiningen: los ensayos cotidianos (de nueve a doce), los humores, el temperamento y la autocracia de Bülow; el consejo que Bülow ofrecía constantemente. «Aprenda a leer *exactamente* la partitura de una sinfonía de Beethoven» —dijo a Strauss— «y descubrirá su interpretación». Strauss dice que cuando Bülow dirigía su orquesta, nadie, ni siquiera Su Alteza Real,

se atrevía a interferir. En cierta ocasión estaban ensayando *Haroldo en Italia* de Berlioz,

> cuando el duque Georg entró en el teatro, seguido por su ayudante, Herr von Kotze. Bülow inmediatamente se interrumpió y preguntó qué deseaba el duque. El afable duque solo quería escuchar y preguntó qué estaban tocando. La sinfonía de Berlioz, replicó Bülow, pero agregó que no podían representar la obra para el público porque apenas habían comenzado a ensayarla. El duque replicó: «No importa, la escucharé». Bülow: «Lo siento muchísimo, señor, la ejecución no es bastante perfecta. No puedo tocarla para Su Alteza». Entonces, el duque dijo: «Pero Bülow, no diga eso. No importa cómo la toque. Me alegrará escuchar». Bülow, inclinándose tiesamente por tercera vez: «Lo siento realmente. En la etapa que hemos alcanzado con la sinfonía a lo sumo puede servir para Herr Kotze». En el escenario la orquesta sonriente; en el centro Bülow, con impecable actitud cortesana. Debajo, el duque y la pobre víctima. Era un hermoso cuadro.

Strauss relata otra historia divertida. Bülow supo que Brahms asistiría a la ejecución de su propia obra, la Obertura para *un Festival académico* y concibió la idea de tocar los címbalos, mientras Strauss se hacía cargo de los tambores. Pero, escribe Strauss:

> Como se vio, ninguno de los dos sabía contar las pausas. Durante el ensayo perdí la cuenta después del cuarto compás y finalmente me ayudé poniendo sobre mi atril una partitura completa. Pero Bülow, cuya atención se desviaba constantemente de su parte, formada también principalmente por pausas, siempre se interrumpía después de ocho compases contados regularmente, y corría hacia el trompetista para preguntar: «¿A qué letra hemos llegado?». Y entonces volvía a comenzar: «Uno, dos, tres, cuatro». No creo que jamás se haya suscitado peor embrollo en la percusión que la velada en que los dos directores intervinieron.

En Meiningen, Bülow asumió la causa de Brahms. Antes le había interesado la música de este compositor y parece haber sido el primer pianista, fuera del propio Brahms, que representó

públicamente el Concierto en re menor. Poco después de instalarse en Meiningen, Bülow fue visitado por Brahms, que traía el manuscrito del *Concierto para Piano en si bemol*. El estreno mundial fue el 27 de octubre de 1881, bajo la dirección de Bülow y con Brahms al piano. A partir de ese momento, toda la consagración que Bülow antes había demostrado en beneficio de Wagner fue transferida a Brahms. Incluso arregló giras de conciertos con la Orquesta de Meiningen con el fin de difundir mejor la música de su amigo y esos conciertos

Brahms-Abende

contribuyeron mucho a difundir el nuevo evangelio. En el caso de Bülow, nunca había actitudes a medias. La famosa velada en que dirigió las dos ejecuciones de la Novena de Beethoven, Strauss y Alexander Ritter, el partidario de Liszt, pasaron detrás del escenario antes de la actuación. Allí estaba Brahms. «¿Han venido para escuchar la Novena Sinfonía?», preguntó Bülow a Strauss y Ritter. «Conozcan» —dijo, señalando a Brahms— «al compositor de la Décima». Brahms se sintió avergonzado y Ritter estaba furioso.

A su modo, Brahms podía demostrar la misma falta de tacto que Bülow. Brahms dirigió su Cuarta Sinfonía en Francfort, poco antes de que la Orquesta de Meiningen llegase a la ciudad con la misma sinfonía. Bülow, que había ansiado dirigir el estreno en Francfort (poco antes había dirigido el estreno mundial en Meiningen) consideró insultante la actitud de Brahms. Incluso hombres menos quisquillosos podrían haber reaccionado del mismo modo. Pero en uno de sus típicos accesos de cólera Bülow renunció a la orquesta (le sucedió Fritz Steinbach, el famoso intérprete de Brahms; favorito del compositor, y muy admirado por músicos como Arturo Toscanini y Fritz Busch).

Meiningen fue el último cargo orquestal permanente de Bülow, si bien realizó muchas representaciones como invitado en toda Europa después de 1885, incluso una representación muy publicitada con la Filarmónica de Berlín durante la temporada de 1891-92, que fue su quincuagésima actuación con la orquesta. Este concierto suscitó la atención mundial. Bülow, de quien podía preverse que pronunciaría un discurso en casi todas sus actuaciones, habló muy largamente, incluso comparado con piezas oratorias anteriores del propio Bülow, poco antes de dirigir la Sinfonía

Heroica. «Damas y caballeros, de nuevo aprovecho el privilegio de usar el Artículo 27 de la Constitución para dirigirles la palabra…». Analizó a Beethoven en general y después a Beethoven y Napoleón en particular. Y luego pasó de la música a la política y zahirió «esos términos de la locura: *liberté, égalité, fraternité*». En cambio, propuso como sustitutos «caballería, infantería, artillería». Dedicó esa ejecución de la *Heroica* a «la brillante estrella de Alemania, el hombre más grande de su tiempo, el Beethoven de la política —el príncipe Bismarck—. *Er lebe hoch!*». El discurso provocó consternación en la sala. Los silbidos se mezclaron con los vivas. Bülow concluyó extrayendo el pañuelo y limpiándose los zapatos. Todos los que estaban en la sala sabían lo que eso significaba. El Kaiser Guillermo había dicho: «Si a alguien no le agrada cómo están las cosas en este país, que se sacuda el polvo de sus zapatos». Es precisamente lo que hizo Bülow. Después de su gesto simbólico viajó a Egipto, donde falleció en 1894.

Examinemos a este hombre. Tenía el cuerpo diminuto, con una barba estilo mandarín y ojos salientes y fanáticos. Era frágil y enfermizo, un hombre nervioso y tenso, que padecía jaquecas incesantes, y siempre estaba afectado por resfriados. Por lo menos cinco veces padeció lo que en su tiempo se denominaba fiebre cerebral. Inspiraba miedo a la gente. Brahms, que también tenía una lengua terriblemente sarcástica, dijo de Bülow: «Su elogio arde en los ojos como sal, de modo que arranca lágrimas». Y César Cui le dijo: «Usted no se afeita, pero siempre tiene una navaja en la boca». Sus sarcasmos recorrieron Europa y América. De una de las jóvenes damas de Liszt afirmó que debía ser barrida de la clase de *Der Meister* no con una escoba, sino con el correspondiente mango. Ante otra joven, que había tocado *Mazeppa* de Liszt, el estudio que describe el galope de un caballo, su elogio fue que la única condición que la autorizaba a ejecutar la pieza, era que ella tenía el alma de un caballo. Riñó constantemente con los críticos, y llevó su disputa al público, como en Viena, donde debía dirigir la Obertura de *Egmont*. Apareció en escena y dijo al público que como el crítico del *Fremdenblatt* había considerado defectuosa la anterior representación de *Egmont* por el propio Bülow, y como él no deseaba ofender nuevamente a Beethoven, en cambio dirigiría la

Obertura del *Festival académico* de Brahms. A un tenor de *Lohengrin*: «Usted no es un caballero del cisne [*Schwan*] sino del cerdo [Schwein]». A un hombre que se le acercó en la calle y le dijo: «Apuesto a que usted no me recuerda», respondió secamente: «Acaba de ganar su apuesta». A un ejecutante del trombón: «Su tono suena como salsa de roast corriendo por una alcantarilla». A un comité que le entregó una rama de laurel: «No soy vegetariano». A Bülow pertenece el conocido aforismo: «Un tenor no es un hombre, sino una enfermedad». Se le habló de la corrupción de un crítico de música cuya aprobación podía comprarse arreglando con él lecciones a precio moderado. «No está tan mal», dijo Bülow. «Cobra honorarios tan reducidos que casi podría decirse que es incorruptible».

Su participación en el triángulo con Wagner y Cosima seguramente fue traumática y quizá eso explique parte de la tensión patológica y el humor explosivo de su vida posterior. Sin duda, conoció algunas de las murmuraciones que corrían en Munich y otros lugares. Y cuando los amantes se fugaron, Bülow (un hombre tan orgulloso) debió sentir que era el mayor cornudo de todos los tiempos. Disimuló su agravio mediante el trabajo constante y en 1882 incluso volvió a casarse. Años más tarde, William Masón le preguntó acerca del delicado tema de sus relaciones con Wagner después del episodio. Bülow trató de restar importancia al asunto. «Lo que sucedió», cita Masón a Bülow, «fue la cosa más natural del mundo. Usted sabe que Cosima es una mujer maravillosa, con su intelecto y su ambición, herencia natural de su padre. Yo era para ella una personalidad completamente inferior. Necesitaba un genio colosal como el de Wagner, y él necesitaba la simpatía, la inspiración de una mujer intelectual y artística como Cosima. Que se unieran era inevitable». Palabras tiernas, atemperadas por el tiempo; pero es difícil evitar la idea de que la herida nunca curó.

Tenía una mente didáctica y lo mismo cabe decir de su ejecución pianística y su dirección. Para Bülow la música era un arte noble, que participaba de lo divino y al que era necesario aproximarse teniendo en cuenta ese carácter. Milo Benedict, que estudiaba en Berlín, escribió una descripción de Bülow que es divertida pero también revela el espíritu de un concierto de Bülow. El director apareció caminando con pasos cortos y rápidos, «ensanchando el

pecho, que se prestaba bien al despliegue de condecoraciones». Tenía una actitud señorial. «Ahora todos se mostraban serios. La gente tenía un aire serio. Los músicos en escena mostraban una expresión seria». La frente despejada y calva de Bülow, y las cejas arqueadas, «expresaban austeridad intelectual. Bülow despreciaba la facilidad». El público estaba paralizado. Los músicos respetaban el saber de Bülow, y los más sensibles, por ejemplo Bruno Walter, respetaban más lo que Walter denominó «su divina pureza artística». Nadie discutió jamás la integridad musical de Bülow. Pero a algunos les parecía defectuoso. Hiller afirmó que su Beethoven era «gris, seco, desprovisto de sentimiento y de imaginación»; y Hanslick, aunque exaltó la precisión de la Orquesta de Meiningen, se quejó de la falta de algo que se asemejase a una cualidad sensual.

Bülow fue un chovinista musical que reaccionó únicamente frente a la música alemana y austríaca y en su repertorio de director había muy poco más. (Sus programas para piano podían ser más católicos). Toda la música restante carecía de valor y en 1874 provocó un escándalo en Milán cuando se burló de Verdi y todos los compositores italianos. Le invitaron al estreno mundial del Réquiem de Verdi, y los diarios aseguraron que había dicho: «¡Pensar quejo iré a comprometerme con un rebaño de idiotas que acudirán en tropel a San Marcos con sus largas orejas!». Estas palabras parecen típicas de Bülow. (Más tarde, cambió de idea acerca del Réquiem y se disculpó ante Verdi).

Dos directores importantes y excelentes mentes musicales han dejado reseñas detalladas de la dirección de Bülow. Richard Strauss y Félix Weingartner llegaron a conclusiones un poco distintas. Strauss dice de Bülow que «la exactitud de su frase; su penetración intelectual, combinada con el respeto casi pedante a la partitura; su análisis de la estructura de la frase, y sobre todo, su comprensión del contenido psicológico de las sinfonías de Beethoven y los preludios de Wagner, han sido para mí un ejemplo deslumbrante». Las especialidades de Bülow eran Beethoven y Wagner; y, dice Strauss: «Estas obras eran ejecutadas con una claridad que hasta hoy constituye para mí la cumbre de la perfección en la ejecución de la música orquestal».

Pero Bülow, heredero de Wagner y Liszt, seguramente utilizaba

mucho la modificación de los tempos, e incluso su adorador Strauss tuvo que reconocer que en su propia dirección intentaba obtener «una uniformidad mayor del tempo». Por ejemplo, en la Séptima de Beethoven Bülow abordaba las tres repeticiones del scherzo con mayor rapidez cada vez, y terminaba con un prestissimo. Este efecto, como muchos que fueron introducidos por Wagner y Liszt, y repetidos por Bülow, era perfectamente tolerable según las normas que entonces prevalecían. Pero alrededor de principios del siglo comenzaron a soplar nuevos vientos y empezaron a afirmarse los conceptos del siglo XX acerca de la interpretación. Strauss no veía con buenos ojos algunos de los recursos de Bülow y para Weingartner eran un anatema. A los ojos de Weingartner, el sensacionalismo musical comenzó con Bülow.

En su folletito titulado *Acerca de la dirección*, Weingartner rinde homenaje a la habilidad de Bülow y a su capacidad para disciplinar a una orquesta. Weingartner afirma que después de Bülow y Meiningen una orquesta ya no podía permitirse una ejecución descuidada. Pero después, Weingartner procede a analizar a Bülow. Rechaza su enfoque pedagógico, se opone especialmente a la modificación y exageración del tempo en Bülow. Como ejemplo, Weingartner cita la ejecución de la Obertura *Coriolano* de Beethoven, en la cual (jura Weingartner) Bülow comenzaba casi andante, aumentando la velocidad hasta la fermata del séptimo compás, para después retornar al andante y acelerar del mismo modo. Weingartner afirma que durante los últimos años las excentricidades de Bülow eran intolerables. Su dirección exhibía muchos errores de gusto, rubatos constantes, variaciones, subrayados erróneos. Lo que era peor, prohijó una tribu de pequeños Bülow que le copiaban en todo: «sus movimientos nerviosos, sus miradas furiosas dirigidas a la orquesta cuando algo le turbaba, su mirada alrededor mitad instintiva y mitad demostrativa en un matiz especial, y finalmente los propios matices».

Pero lo que Weingartner no dice es que los últimos años de la vida de Bülow ciertamente no podían mostrarle desplegando sus mejores cualidades. Su mente estaba cediendo, y hacia el final su dirección fue una caricatura. Cuando Bülow dirigió en Hamburgo, en 1887, los tres directores estables —Sucher, Field y Weingartner

— tuvieron que ocupar un lugar en la sala para ayudar a los músicos con signos y avisos, pues Bülow, perdido en su mundo íntimo, ni siquiera volvía la mirada hacia los músicos. A veces se mostraba normal y otras estaba profundamente deprimido. Durante un tiempo estuvo internado en un asilo, y desde allí escribió a su esposa algunas palabras lamentables: «Demonios, demonios, con cielo azul y sol luminoso, doble demonio. Todo por mi culpa… lo sé, lo sé». Weingartner seguramente conocía el estado mental de Bülow; el asunto no era secreto. El hecho de que no lo mencione en relación con la dirección de Bülow sugiere la existencia de un prejuicio personal. Por supuesto, cabe admitir que la dirección de Bülow podía ser excéntrica y sus interpretaciones exageradas. Pero uno se pregunta si su dirección era más exagerada que la de otros músicos de su generación, por ejemplo, las de Liszt y Wagner. Los críticos anteriores, lejos de condenar por extravío a Bülow, parecían pensar que sus defectos, si los tenía, estaban en la excesiva abundancia de intelecto y en la frigidez emocional. Juzgaban que todo estaba bien organizado. Hasta el comienzo del siglo XX nadie se quejó de la libertad que Bülow se tomaba con el tempo. La conclusión parece inexorable. Weingartner fue culpable de juzgar a Bülow basándose en un conjunto posterior de normas, y eso constituye un error estético. La realidad es que Bülow dirigía más o menos en el estilo de Wagner, pero sin la cualidad sensual que este aportaba a sus interpretaciones. Y también es un hecho que Bülow fue durante muchos años el director europeo más importante y la mente musical más poderosa de su tiempo.

15

La escuela wagneriana: Richter y otros

Bülow fue la primera expresión de la escuela wagneriana de dirección. Pronto le siguieron muchos otros. Los directores formados por Wagner —con excepción de Arthur Nikisch y también él recibió un intenso adoctrinamiento wagneriano en su juventud— dominaron la escena europea en la segunda mitad del siglo XIX. No se trata de que Europa careciese de directores respetados. Estaba Otto Dessoff en Viena, Karlsruhe y Francfort; Dessoff, gran amigo de Brahms, que dirigió el estreno mundial de la Primera Sinfonía en 1876, y también era un especialista en música coral. Estaba el barbado y conservador Karl Reinecke, que actuó en Leipzig durante muchos años. Y Ferdinand Löwe, pilar en Viena y Munich, más conocido por la posteridad a causa de sus «correcciones» de las partituras de Bruckner. Asimismo, Max Fiedler en Flamburgo y Berlín, que fue a Estados Unidos para dirigir la Sinfónica de Boston durante varios años y realizó varias grabaciones tempranas con la Filarmónica de Berlín. Wilhelm Gericke de Viena fue otra figura que estuvo varios años en Boston; era un director frío y preciso. Asimismo, Johann Herbeck, autoridad en Schubert y una de las figuras más importantes de Viena. Estaba Ferdinand Hiller, de Colonia, el hombre de los tempos lentos, que afirmaba que el virtuosismo y la personalidad nada tenían que hacer en la dirección. O el competente Josef Sucher, de Leipzig, que tanto ansiaba hacerse conocer como gran compositor. Podríamos mencionar otros nombres: Hans Pfitzner, Max von Schillings, Franz Schreker. Todos ellos eran directores excelentes y consagrados a su profesión.

Incluso podemos mencionar al propio Johannes Brahms, que pudo haber sido un gran pianista o un gran director, pero prefirió ser un gran compositor. En su juventud Brahms se fijó como objetivo la Filarmónica de Hamburgo y el hecho de que se le ignorase fue una de las razones por las cuales se instaló en Viena, donde ocupó el cargo de director de la Singakademie en 1863. Lo conservó un año. Ocho años después, se hizo cargo de la Nueva Sociedad Filarmónica y allí dirigió tres temporadas y presentó un repertorio completo, incluso un caudal considerable de música del siglo XVIII, en la cual era experto (y a la que modificó mucho menos que otro director cualquiera de su tiempo).

Pero ninguna de estas figuras suscitó el efecto internacional provocado por el grupo que se originó en los primeros tiempos de Bayreuth: Hermann Levi, Félix Mottl, Antón Seidl y sobre todo Hans Richter.

El húngaro Richter había sido elegido y formado por Wagner. El joven llegó a Triebschen en 1866, a la edad de veintitrés años y trabajó como copista y ayudante musical de Wagner. Era un gigante corpulento, rubio e imperturbable, un hombre de movimientos lentos, quizá no muy brillante, pero un músico natural que podía tocar todos los instrumentos de la orquesta y varios en un nivel profesional. En sus tiempos de estudiante actuaba en la Orquesta del Conservatorio de Viena y unas veces tocaba el trombón, otras el oboe o el fagot, se hacía cargo cuando faltaba una trompeta o la percusión y se sentaba con los violines o tocaba el contrabajo. (Siguió cultivando este instrumento toda su vida. El crítico de música del *Times* de Londres fue invitado a cenar por Richter. Al acercarse a la casa oyó ruidos extraños, era Richter practicando el contrabajo).

También era un pianista y organista experto, un cantante bastante bueno que podía abordar un papel solista en un concierto de la Orquesta del Conservatorio de Viena bajo la dirección del exigente Joseph Hellmesberger. Después de diplomarse, Richter se convirtió en instrumentista de corno en la Orquesta de la Opera de la Corte. Wagner, que siempre andaba buscando talentos, y sobre todo talentos dispuestos a practicar la veneración del héroe, no cometió un error al elegir a Richter. El joven no cabía en sí de alegría ante la perspectiva de estar cerca del famoso compositor, «el

hombre más grande de todos los tiempos». Wagner, que esperaba precisamente ese tipo de adulación, le convirtió en miembro de la familia y fue recompensado con una devoción perruna. Durante los años 1866 y 1867 Richter trabajó en la partitura de *Los maestros cantores*, obra que habría de convertirse en una de sus especialidades.

Cuando Bülow salió de Munich en 1869, Wagner se ocupó de que Richter le remplazara. Pero la labor de Richter en ese cargo duró pocos meses. Renunció con el argumento de que la inminente presentación de *El oro del Rin* no haría justicia a Wagner. Todos conocían la auténtica razón: que Richter, que era discípulo de Wagner, no hubiera renunciado sin la aprobación total de su maestro. Luis II estaba furioso con los dos. Franz Wüllner fue llamado, y dirigió no solo *El oro del Rin* sino también el estreno mundial de *La walquiria* en 1870.

Richter y Wagner nunca estuvieron lejos uno del otro. Aunque Richter tenía su propia posición —la Opera Nacional de Budapest, de 1871 a 1875— casi siempre estuvo a disposición de Wagner, y le ayudó a preparar la partitura del *Anillo*. Por eso mismo no sorprendió que Richter fuese llamado a dirigir todo el *Anillo de los nibelungos* en la primera temporada de Bayreuth, en 1876. Al año siguiente fue a Londres con Wagner, y tuvo tanto éxito que en adelante su carrera se dividió entre Inglaterra y Viena. En Viena era el director de la ópera y los conciertos sinfónicos. En Inglaterra inició los Conciertos Richter en 1879, dirigió la Orquesta Hallé de 1900 a 1911 y los conciertos del Festival Trienal de Birmingham. Naturalmente, fue director estable de Bayreuth hasta su retiro, en 1911; era igualmente natural que pasara el resto de su vida en Bayreuth. Es interesante observar que su devoción de toda la vida por Wagner no excluyó el interés por la música de otros autores. En Viena un director no podía ignorar a Brahms y Richter dirigió el estreno mundial de la Segunda Sinfonía en 1877 y la tercera en 1883. También dirigió el estreno mundial de la Cuarta Sinfonía de Bruckner en 1891 y el compositor se sintió tan emocionado durante el ensayo que regaló un tálero austríaco al acaudalado Richter. «Acepte esto y beba a mi salud con un jarro de cerveza». Richter aceptó el regalo, y después siempre usó la moneda en la cadena de su reloj.

Pocos directores contemporáneos suscitaron tanto respeto como Richter, ese hombre corpulento, digno, de abundante barba. Pero al mismo tiempo sus cualidades de ponderación irritaban a algunos músicos. Parece que Richter, pese a sus dones naturales, no poseía abundancia de sensibilidad o imaginación. Ciertamente, Wagner no se sintió muy satisfecho con la interpretación del *Anillo* por Richter en 1876. En los diarios de Cosima Wagner —los cuales por supuesto reflejan las opiniones de Wagner— hay una entrada después del *Anillo* en el sentido de que «Richter no estaba seguro de un solo tempo… Se ajusta demasiado a su compás de cuatro». Y en 1878 Wagner escribió que se sentía «horrorizado» porque su director, Richter —«a quien de todos modos considero el mejor de los que conozco»—, a menudo «no podía mantener el tempo exacto, ni siquiera cuando lo ha logrado, sencillamente porque no atina a comprender *por qué* tiene que ser así y no de otro modo». Bülow le consideraba pesado y en 1881 escribió a su hija acerca de «la bonachona complacencia con que Herr Richter dirige *Los maestros cantores*». Si hemos de creer a Alexander Mackenzie, Brahms huyó de su palco durante una ejecución de la Sinfonía en do menor por Richter, irritado por el carácter metronómico del director. Más tarde, Brahms puso el grito en el cielo a causa de esto. Además, el repertorio de Richter no era muy amplio. Afirmaba que no existía la música francesa; se interesó muy poco por las novedades después de Wagner y Brahms (con la única excepción de Elgar); rechazó disgustado la partitura de *Brigg Fair* de Delius, con este comentario: «Eso no es música»; se sentía muy incómodo ante una partitura nueva y arruinó el estreno mundial de *Dreatn of Gerontius*, de Elgar. Con típica exageración, sir Thomas Beecham decía por ahí que Richter solamente sabía dirigir cinco obras, ni una más. En realidad, no era un hombre de toque liviano y se decía que su Mozart era tan pesado como el propio Richter; y en realidad, eso era mucho peso.

Y sin embargo Hans Richter, tuviese o no modales torpes, y aunque básicamente podía carecer de imaginación y mostrarse anticuado e inflexible en sus tempos y sus ritmos, de todos modos era capaz de conmover al público, de impresionar a los músicos y de ser proclamado por muchos observadores entendidos como el mejor director contemporáneo. En la música que él conocía y

amaba, Richter sin duda era una fuerza abrumadora y dirigía con grandeza, seguridad y una suerte de empuje acumulativo, no apelaba a los adornos y avanzaba directamente hacia el nervio del asunto con ritmo firme y una fuerza maciza.

Uno de sus admiradores era George Bernard Shaw, que asistió a las primeras representaciones de Richter en Inglaterra en 1877. Shaw dice que la orquesta sentía mucha antipatía por Wagner y mucha simpatía por Richter, que hablaba su propio idioma. «No posaba y gesticulaba como un salvaje bailando una danza de guerra». Se mostraba humilde frente a la música y pensaba más en ella que en sí mismo. Ese tipo de humildad confería dignidad a la música y el público lo percibía. Después, cuando Richter fue invitado a asumir la dirección de los festivales de Birmingham, se levantó una verdadera tempestad. Muchos, entre ellos sir Arthur Sullivan, proclamaron que el cargo correspondía a un director nativo. Shaw opinó que esa actitud era absurda. «Las orquestas necesitan únicamente que se las maldiga y, por lo tanto, un alemán está en situación ventajosa frente a ellas, pues la blasfemia en inglés, excepto en Estados Unidos, no ha ido más allá de una limitada tecnología de la perdición». Shaw apoyaba sin reservas a Richter, a quien consideraba un director genial, capaz de demostrar «creación poética en la ejecución musical». El rasgo que impresionaba a Shaw era el instinto de Richter. «Un director que ajusta el tiempo al metrónomo y lo transmite a la música para todos los fines de la dirección es una molestia pública; un director que recibe el tiempo de la música y lo transmite a la banda, si lo recibe y lo transmite bien es un buen director. Es lo que hace Richter». Es evidente que Shaw había estado leyendo los textos de Wagner, con *melos* y todo.

Sea como fuere, Richter era ofensivamente superior a todos los directores que actuaban en esa época en Inglaterra y Shaw se muestra muy divertido cuando examina las condiciones que prevalecían en la época anterior a Richter. Estaba la Filarmónica dirigida por sir William Cusins:

> Lo usual es que el señor Cusins, que de la cabeza a los pies parece un excelente y anciano caballero inglés, muestre expresiones asombradas a la orquesta, pero los miembros de esta están tan bien educados que no le prestan la más mínima

> atención. Él sabe que nada de lo que ellos hacen está bien; ellos tienen conciencia de que nada de lo que hacen está mal; y entre los dos uno comprende cómo es posible que la Filarmónica evitase tropezar con dificultades en la época del señor Cusins, a pesar del extraño nivel de habilidad de ambas partes.

Shaw sugiere que de hecho, los directores británicos nada consiguen de la orquesta. Y entonces apareció Richter, que ilustró la «fuerza del tono sostenido».

Claude Debussy se sintió no menos impresionado. Escuchó a Richter en los primeros tiempos de Bayreuth («Por entonces tenía los cabellos y la barba rojo dorados»), se sintió conmovido y no vio motivo para cambiar de idea cuando de nuevo escuchó a Richter unos años más tarde. A juicio de Debussy, Richter era el más grande de los directores wagnerianos y era imposible alcanzar más perfección. «Ahora, perdió el cabello, pero detrás de sus gafas doradas los ojos todavía chispean magníficamente. Son los ojos de un profeta, y de hecho él es un profeta… Si Richter parece un profeta, cuando dirige la orquesta es Dios Todopoderoso; uno puede tener la certeza de que Dios mismo habría pedido algunas sugerencias a Richter antes de abordar semejante empresa».

Debussy ofrece una descripción de la actuación de Richter. «Utilizaba una pequeña batuta, y su mano izquierda dirigía la interpretación de cada músico. Esta mano izquierda es ondulante y variada; ¡su flexibilidad es increíble! Y entonces, cuando parece que ya no es posible obtener una riqueza sonora mayor, eleva los dos brazos y la orquesta entera irrumpe a través de la música con un arranque tan furioso que barre frente a sí incluso la indiferencia más obstinada como si fuese una paja. Pero toda esta pantomima no estorba y nunca distrae ingratamente la atención, o se alza entre la música y el público».

Todos coinciden en que Richter realizaba muy pocos movimientos físicos. Su minúscula batuta tenía un grueso mango de corcho y él lo sostenía firmemente con todo el puño. Tenía la muñeca suelta, sostenida por el codo y el movimiento de su batuta sugería un tono imperioso. Rara vez elevaba los brazos por encima de los hombros. En el foso de la Casa de Opera de Viena se sentaba en un cómodo sillón de mimbre, y marcaba los tiempos clara y

directamente. Él y Gustav Mahler, su sucesor en Viena, no coincidían en el campo de la música; los dos hombres eran demasiado diferentes, tanto emocional como intelectual y técnicamente. Cuando asumió la dirección de la Opera de Viena, Mahler se quejó de que Richter —¡*Richter*!— no tenía idea del tempo wagneriano. Cuando se le recordó que Richter había preparado *Los maestros cantores* y el *Anillo* bajo la dirección del propio Wagner, y que cabía presumir que por consiguiente sabía cómo debían ejecutarse las óperas, Mahler se limitó a decir: «Tal vez conocía entonces los tempos justos y después los olvidó». Por su parte, Richter afirmaba que Mahler era excesivamente nervioso y no tenía la más mínima idea del *Innigkeit* de la música.

Los músicos de las orquestas invariablemente respetaban a Richter, aunque a veces él era odioso. Sir Adrián Boult oyó el testimonio de viejos músicos que recordaban al Richter de sus primeros años en Londres como «un alemán gruñón, que murmuraba para su barba, con un ojo penetrante al que poco se le escapaba. Al parecer no tenía nada que suscitase el afecto de alguien, y las orquestas (bastante más toscas en esos tiempos) sentían un desagrado cada vez más profundo por su persona». Nunca olvidaba un error; si un músico tocaba una nota falsa Richter se lo recordaba al miserable el año siguiente, cinco años después, o tan pronto volvía a ejecutarse la pieza. «Y recuerde, tres compases después del número 32, mi bemol, no mi natural». Pero los músicos le admiraban porque cuando él mismo cometía un error, era el primero que detenía a la orquesta y lo reconocía, incluso en presencia del público. Conocía de memoria su repertorio (si bien siempre tenía una partitura frente a él), era sólido como las pirámides, nunca perdía los estribos, nunca sermoneaba, jamás cambiaba sus conceptos musicales. Era un técnico. Cierta vez le preguntaron qué opinaba de una nueva pieza que estaba ensayando. «No soy crítico. Yo dirijo». Su ritmo era absolutamente previsible. Decía que el ritmo era el esqueleto y la melodía la carne. Nunca hubo nada sinuoso en Richter como hombre o como intérprete. Era directo en todo lo que hacía. Eso incluía su compás, que según afirmó un músico de orquesta tenía espacio suficiente para un número cualquiera de notas. Richter nunca afirmó poseer cualidades especiales, y se presentaba sencillamente como un

artesano.

Las orquestas permanecían expectantes aguardando las perlas lingüísticas que caerían de la barba de Richter. Richter y el idioma inglés eran una leyenda. Pedía «entoosum» (entusiasmo); también pedía que el sonido «se barnizara» a lo lejos («to varnish», barnizar, en lugar de «to vanish», desvanecer); solicitaba dos billetes al empleado del ferrocarril, «uno para mí para volver y uno para mi esposa para no volver» («vun vor me to come back und vun vor my vife not to come back»). Paseaba la mirada sobre la orquesta, veía varias sillas vacías y anunciaba: «Veo a varios que no están aquí». («I see several who are not here»). Preocupado por los efectos de la bebida en uno de sus músicos, dijo en confianza a un amigo: «Todo el día traga y traga y cuando llega la noche no puede» («All the day he quaff und quaff, then when evening comes, he cannot»).

Por supuesto, un director tan famoso debía ser invitado a Estados Unidos. Henry Higginson quiso llevarlo para que dirigiese la Sinfónica de Boston y Richter estuvo a un paso de firmar el contrato antes de retroceder. No le agradaba el viaje por mar y no deseaba vivir en Estados Unidos, un país del cual había escuchado cosas terribles. En 1907 Oscar Hammerstein anunció su aparición en la Manhattan Opera House. Pero nuevamente Richter encontró excusas para negarse.

Pero dos grandes wagnerianos viajaron a Estados Unidos. Fueron Antón Seidl, que se estableció en Estados Unidos, y Félix Mottl, cuya carrera norteamericana fue muy breve. Seidl estudió en Leipzig y atrajo la atención de Richter. Richter le envió a Wagner y en 1872 se convirtió en secretario y ayudante del compositor y se hizo una figura indispensable. Wagner solía preguntar: «¿Qué haría yo sin mi Seidl?». Más tarde, dirigió ópera en Leipzig y Bremen y llegó a la Metropolitan Opera en 1885. Se le encomendó la dirección del repertorio alemán después de la súbita muerte de Leopold Damrosch; presentó en Estados Unidos *Los maestros cantores, Tristán e Isolda, El oro del Rin, Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*. Conocía a fondo este repertorio. «Si olvido una línea», dijo Jean de Reszke, «miro a Seidl y la leo en sus labios». En 1891 asumió la dirección de la Filarmónica de Nueva York. Parece que allí no tuvo mucho éxito. Prevalecía el concepto de que su fuerte era la ópera. «Puede afirmarse de verdad» —escribió James

Huneker— «que en los conciertos de la Sociedad Filarmónica dirigió ciertas composiciones clásicas por primera vez en su carrera. Esto no es una conjetura, sino un hecho». Además, se acusó a Seidl de manipular a los clásicos. Estaba terminando la época en que un director podía hacerlo todo impunemente. La principal realización de Seidl con la Filarmónica fue el estreno mundial de la Sinfonía del *Nuevo Mundo*, de Dvorák. Falleció repentinamente en 1898, a la edad de cuarenta y siete años: un talento enorme, pero que no llegó a realizarse del todo.

La experiencia de Mottl en Estados Unidos fue lamentable. Llegó a la Metropolitan Opera en 1903 con grandes esperanzas, pero tropezó allí con una situación que todavía prevalece en esa institución, y de hecho, acosa a los directores de la mayoría de las casas de ópera del mundo: la falta de ensayos, la carencia de autoridad. Después de dirigir el primer *Oro del Rin* se presentó al administrador Heinrich Conried y se quejó de que una mezzosoprano estaba cantando el papel de una soprano (una de las Doncellas del Rin). «Eso no sirve, Herr director». Conried lo atendió amablemente. «Usted lo sabe, mi estimado Mottl, yo lo sé y también lo sabía el compositor. Pero ¿acaso el público lo sabe?». Conried rehusó modificar la situación y Mottl se resignó a lo inevitable. Era un director muy importante, pero impresionó poco en Nueva York, y después de 1904 jamás regresó a Estados Unidos.

Había participado en el ciclo del *Anillo* de 1876 como director de escena y era uno de los tres jóvenes brillantes de Wagner (Richter, Seidl, Mottl). Al referirse a sus primeros directores en Bayreuth, Wagner dijo que el *Tristán* de Mottl era el mejor, así como Richter reinaba supremo en *Los maestros cantores* y Levi en *Parsifal*. Durante años Mottl fue miembro regular de Bayreuth. Los entendidos le consideraban un tanto débil como ser humano y un hombre demasiado dispuesto a aceptar compromisos (su experiencia con Conried y su capitulación confirmarían esto), y también un director demasiado deseoso de complacer a Cosima. Después de la muerte de Wagner, el funcionamiento y la política artística de Bayreuth revirtieron sobre Cosima y ella asumió la tarea de indicar a los directores cómo debían dirigir. No pudo llegar muy lejos con el inmutable e imperturbable Richter, pero al parecer pudo someter a su voluntad a Mottl. La murmuración afirmaba que

le embrolló tanto que el *Parsifal* que él dirigió en 1888 fue un desastre. De acuerdo con Weingartner, el asequible Mottl llegó a dirigir *Parsifal* por la sencilla razón de que Cosima necesitaba desembarazarse de Levi, un judío que por lo tanto era una influencia corruptora. Cosima logró su propósito. «En Wahnfried se alegran mucho de haberse desembarazado de Levi», informó Weingartner. «Ahora, *Parsifal* por primera vez estará en manos apropiadas; será dirigida cristianamente y parecerá una obra nueva». Weingartner observa secamente que Levi, que había estudiado la ópera con Wagner, era tan judío en 1882 como en 1888 (el año en que Mottl asumió la dirección). Bajo la batuta de Mottl los tempos «se arrastraron y fragmentaron. Todas las ideas que habían sido inculcadas a la orquesta y los cantantes desde 1882 fueron puestas de cabeza». Pero Cosima estaba feliz. «Mottl tiene los únicos tempos acertados», dijo la dama y en un discurso afirmó que ahora *Parsifal* era sagrado.

Los principales cargos ocupados por Mottl fueron Karlsruhe, donde organizó una de las mejores compañías operísticas de Alemania, y Munich desde 1903 hasta su muerte, en 1911. También actuó mucho como director invitado y desarrolló tanta actividad en la sinfonía como en la ópera. Era un hombre corpulento y un director completamente desprovisto de amaneramiento. Ajuicio del crítico del *Transcript* de Boston representaba «la fuerza física. Se instalaba sólidamente en su lugar; sonreía profesionalmente a su público y a la orquesta; movía la batuta de un modo sobrio y preciso; no intentaba dibujar el contorno de la música con la mano izquierda». Afírmase también que tendía a los tempos lentos, su dirección era integral y poseía autoridad. Fue uno de los pocos directores alemanes que se interesó por la música francesa y dirigió muchas obras de Berlioz, Franck y Chabrier; asimismo, fue uno de los primeros directores de obras de Debussy y presentó *Pelléas et Mélisande* en Munich.

Bruno Walter, que sucedió a Mottl en Munich, siempre sostuvo que Mottl fue uno de los directores más grandes de su tiempo, una persona que demostraba tanta imaginación en Mozart como en Wagner. «Poseía el instinto del músico nato en todas las ramas de la música». Shaw se maravillaba ante él. Su «rigor, el refinamiento y el gusto severo consiguen que la música fluya con la precisión y la

elegancia de un cronómetro». Shaw afirmó además que era un director vigoroso y «a pesar de todo lo que se ha dicho acerca de su lentitud, un director muy veloz cuando el tempo apropiado también es veloz… Su dominio de sí mismo se completa en lugar de verse destruido por el entusiasmo; y su velocidad y su energía son los de un hombre enérgico en terreno llano y no los de un hombre común yendo cuesta abajo». A los ojos de Shaw, el único rival posible de Mottl era Richter. Mottl era un trabajador pulido y flexible que poseía gusto, sencillez, naturalidad musical y también una técnica perfecta. «Una mirada aquí, un gesto allá, la mano que se elevaba o descendía era suficiente», escribió W. J. Henderson. «Los músicos sabían lo que él deseaba».

En Munich se comentaban mucho las relaciones de Mottl con las cantantes. Le agradaban las mujeres y, como lo señaló delicadamente una nota necrológica (por referencia al hecho de que no dejó discípulos), Mottl cultivaba a las cantantes y no a los directores jóvenes prometedores. Su segundo matrimonio provocó muchos comentarios. Se había divorciado de una cantante llamada Henriette Standhartner y se unió con la soprano Sdenka Fassbender. Ella fue la Isolda de la última actuación de Mottl. Mottl sufrió un ataque cardíaco mientras estaba en el foso. (Walter afirmó que Mottl cayó en el momento mismo en que Fassbender cantaba «Cabeza condenada por la muerte, corazón condenado por la muerte»). Palideció, jadeó tratando de respirar, entregó la batuta al maestro de conciertos, fue llevado a una habitación y allí sufrió otro ataque. Vivió pocas semanas más, y literalmente en el lecho de muerte regularizó su situación casándose con Sdenka.

Hermann Levi, el último miembro del primer cuadrunvirato de Bayreuth, llegó después de Richter, Seidl y Mottl. Levi era un judío cuyo padre era rabino. Se convirtió en un músico brillante y magistral y fue un noble ser humano. Su período más brillante fue en Munich, entre 1872 y 1896. Intimo amigo de Brahms, al principio fue antiwagneriano. Después, se adhirió a la facción de Wagner, actitud que pareció incomprensible a Brahms. El asunto suscitó una áspera disputa en 1875. Brahms se negó a creer que un hombre pudiera protagonizar un cambio tan radical sin cierta motivación psíquica. Se negó a hablar con Levi y después de 1878 no hubo más relaciones entre los dos hombres.

Wagner admiraba la dirección de Levi; y además, Levi era director de la corte en Munich, la capital de Luis II, cuyo dinero había contribuido a la construcción de Bayreuth. En la mente de Wagner nunca había dudas acerca de que Levi era el director ideal de *Parsifal*, pero no le complacía la idea de que fuese judío. Wagner tuvo el descaro de tratar de persuadirle con el fin de que se bautizara, una sugerencia que no fue precisamente atractiva para el hijo de un rabino. Finalmente, Wagner llegó al extremo de mostrar a Levi una carta anónima en que le atacaban por su condición de judío, y criticaba a Wagner por permitir que Levi dirigiese una obra tan cristiana como *Parsifal*. Esta actitud no agradó a Levi. Consideró que Wagner hubiera debido mantener la reserva acerca de la carta. Después de meditar acerca del asunto Levi pidió que se le liberase de la responsabilidad de dirigir la ópera. Pero Wagner nunca permitió que su antisemitismo interfiriese en su juicio artístico, y consiguió reparar el daño.

No sabemos tanto como desearíamos acerca de Levi como director. Tenía reputación de hombre sumamente sensible, imaginativo e introvertido. Un director inspirado, algo semejante a Mahler, que podía encenderse y elevarse a gran distancia sobre la tierra. Y como Mahler, podía ser un individuo errático. Figuras tan sólidas como Richter y Mottl siempre merecían confianza, pero Levi, si no estaba de humor, quizá se limitara a ejecutar mecánicamente los movimientos. Cierta vez Bülow escuchó una actuación de la Novena Sinfonía dirigida por Levi; pero fue en 1897 [1], después de que Levi hubiera sufrido un colapso nervioso y salido de Munich; por entonces era un moribundo. En su mejor expresión, Levi probablemente era un director incandescente.

16

Estados Unidos y Theodore Thomas

Estados Unidos, que nunca poseyó una acendrada cultura operística, es una nación de orquestas. Aunque es la más joven de las grandes naciones del mundo, formó una orquesta permanente —la Sociedad Filarmónica de Nueva York— ya en 1842 (el año que también presenció la creación de la Filarmónica de Viena). Hubo intentos de crear orquestas norteamericanas incluso antes de 1842. A fines del siglo XVIII Nueva Orléans presenció una medida considerable de actividad musical (nadie ha escrito una historia de la música en esa ciudad; los resultados quizá serían sorprendentes), y en el Medio Oeste se realizaron esfuerzos esporádicos en el área de la actividad musical concentrada. En 1819 se organizó una Sociedad Haydn en Cincinnati, y en 1838 una Sociedad del Fondo Musical en San Luis. La Sociedad Musical de Chicago fue fundada en 1842 y una Sociedad Filarmónica en 1850. El músico de origen moravo Hans Balatka se mostró activo en Chicago durante la década de 1860 y allí dirigió muchos conciertos. La predecesor de la Sinfónica de Boston fue la Asociación Musical de Harvard, fundada en 1865 y dirigida por Carl Zerrahn. Muchos buenos músicos llegaron a Estados Unidos alrededor de mediados del siglo; las diferentes revoluciones europeas les obligaron a emigrar y se instalaron en distintos lugares del Nuevo Mundo. Como en ese momento el país carecía de escuelas musicales importantes y poseía escasa cultura musical, los músicos extranjeros rápidamente conquistaron posiciones considerables. Fueron el núcleo de muchas orquestas y conservatorios, del mismo modo que los colonos de origen extranjero suministraron el núcleo de un público entendido y

exigente. La cronología de las orquestas norteamericanas importantes incluiría la Filarmónica de Nueva York (1842), la Sinfónica de Nueva York (1878), la Orquesta de San Luis (1880), la Sinfónica de Boston (1881), la Sinfónica de Chicago (1891), la Sinfónica de Pittsburgh (1896) y la Orquesta de Filadelfia (1900).

En sus primeros tiempos la Filarmónica de Nueva York fue dirigida por Urelli Hill, un violinista neoyorquino que había estudiado con Spohr. Hill dirigió algunos conciertos, lo mismo que Henry Christian Timm, Theodore Eisfeld, William Scharfenberg y Carl Bergmann. Los cuatro eran alemanes y todos eran buenos músicos; buenos, pero no grandes. El primero de los grandes directores que actuaron en Estados Unidos fue Theodore Thomas, nativo de Alemania, cuya familia viajó de Hanover a Nueva York cuando él tenía diez años. Por lo tanto, puede afirmarse legítimamente que Thomas fue un producto norteamericano.

Incluso a esa edad, el niño era un músico eficaz que acrecentaba los ingresos familiares tocando el violín en los teatros, los bares y las bandas de música bailable. Su padre, que era músico, le había impartido cierta formación; por lo demás, Thomas fue autodidacta. Cuando aún estaba en la adolescencia, realizó una gira de conciertos a través del Sur y se anunciaba como el «maestro T. T., el prodigio». Era su propio administrador, realizaba su propia publicidad, se apostaba a la entrada para cobrar y después corría detrás del escenario para vestirse y tocar. Podría haberse convertido en un mono amaestrado, pero el impulso musical era profundo y puro en él. Así, conservó sus ideales al mismo tiempo que se ganaba la vida aprovechando lo que se le ponía en el camino, incluso una temporada en la orquesta de Jullien en 1853 (le desagradaron las cabriolas de Jullien). Desde el principio Thomas se consagró a la idea de que la buena música era para la gente una necesidad y no un lujo. También decidió que él sería el hombre destinado a llevar la música a la gente.

Alguien debía acometer la tarea. La cultura musical en Estados Unidos casi no existía. Ciertas obras como *The Battle of Progne* o *The Quickstep*
Skinners's
eran muy apreciadas como la cumbre de la música clásica. En 1852 la atracción más notable en Nueva York era Master Marsh, *El*

Tambor Infantil. Según las crónicas, Master Marsh tenía cuatro años y podía tocar simultáneamente dos tambores. Más o menos por la misma época Boston mostraba su preferencia por *The Railroad Galop* (El galope del ferrocarril), en que una locomotora de vapor en miniatura recorría en círculos el escenario. No había salas de conciertos. En Nueva York, los primeros conciertos de la Filarmónica fueron realizados en el Apollo Hall, una sala de baile de Broadway entre las calles Walker y Lispenard. El salón carecía de sillas y cuando había conciertos se traían bancos de madera. De todos modos, esos conciertos eran poco más que cosas de aficionados. La orquesta generalmente estaba incompleta, lo cual significaba que las partes del oboe o el clarinete debían ejecutarse en el violín, o las partes del corno en la viola o el violoncelo.

Al principio no hubo indicios en el sentido de que Thomas habría de convertirse en director. Parecía sentirse cómodo como instrumentista y tocando en las orquestas como músico libre, o incorporándose al grupo de William Masón para ofrecer conciertos de cámara. La fiebre de la dirección le atacó en 1860. De acuerdo con una anécdota muy conocida, se había programado una representación de *La Juive* en la antigua Academia de Música y el director, Karl Anschütz, enfermó repentinamente. Sin el más mínimo preaviso, se pidió a Thomas que le remplazara. Según el relato de William Masón, la orquesta estaba en su puesto, el público esperaba, pero no había director. Thomas vivía a dos calles de distancia y una delegación corrió a su apartamento. ¿Estaba dispuesto a colaborar? Thomas nunca había dirigido una ópera y no conocía *La Juive*. Pero era una gran oportunidad. Acudió de prisa y dirigió la representación. La anécdota no dice cuál fue el resultado. Uno puede imaginarlo con un estremecimiento. Thomas acabó ocupando el lugar de Anschütz.

Dos años después dirigió por primera vez un concierto sinfónico y a partir de ese momento abandonó definitivamente el violín. En 1864 creó la Orquesta Theodore Thomas y ofreció «veladas sinfónicas» en el Irving Hall; también inició una serie de conciertos estivales al aire libre. En general, sus programas incluían una proporción considerable del acostumbrado material contemporáneo de baja calidad, pero Thomas invariablemente introducía en ellos una sinfonía de Mozart o una obertura de Beethoven. Su público y

también algunos críticos, contemplaban con desagrado el espectro de la música clásica en esas veladas y cuando Thomas programó la *Sinfonía Concertante* para violín y viola de Mozart, el crítico de la *Tribune* se opuso decididamente: «Es preferible la muerte antes que la repetición de este programa».

En 1867 Thomas estaba en Europa, escuchando y recogiendo notas. En su autobiografía reconoce haber sufrido la influencia de la dirección de Karl Eckert, un hombre que se especializaba en la ópera y se mostraba activo en París, Viena, Karlsruhe y Berlín. A su regreso a Nueva York, Thomas organizó conciertos en el Central Park Garden (no *en* el parque) por cuenta de una cervecería alemana. Al comienzo, su orquesta estaba formada por cuarenta músicos, después llegó a tener casi sesenta. Una vez por semana presentaba noches sinfónicas, e incluso en sus programas ligeros se las arreglaba para insertar algún material más denso. Hacia 1870 se regocijaba porque ocasionalmente conseguía presentar una sinfonía entera en un programa, y hacia 1872 estaba ofreciendo conciertos dedicados totalmente a Wagner. Después, hubo programas con música de Brahms y Richard Strauss. No pasó mucho tiempo antes de que Thomas tuviese la mejor orquesta de Estados Unidos, e incluso una de las mejores del mundo. Por lo menos, es lo que Antón Rubinstein dijo durante su gira por Estados Unidos en 1871. Quizá el gran pianista ruso estaba mostrándose cortés con los aborígenes, pero hay pruebas sobradas de que Thomas había creado realmente algo excepcional. Cuando Henry Mapleson llevó una compañía operística de Inglaterra a Estados Unidos, en 1883, llegó a conocer un poco a Thomas, y en sus memorias (publicadas en 1888) formuló algunos comentarios:

> Acerca del tema de las orquestas norteamericanas, puedo agregar que los aficionados ingleses apenas tienen idea de su excelencia… La única orquesta inglesa en que podemos hallar las condiciones esenciales para una coordinación perfecta es la de Manchester, dirigida por sir Charles Hallé. Una orquesta más numerosa y mejor que la excelente de Charles Hallé es la del señor Lamoureux.
>
> Mejor aún que la orquesta del señor Lamoureux es la del señor Colonne. Pero no vacilo en afirmar que la orquesta del señor Colonne es inferior por el refinamiento y la plenitud del

> tono, como también por la fuerza y la delicadeza expresiva, a la orquesta norteamericana de 150 [Mapleson exagera] músicos dirigida por el señor Theodore Thomas. Los miembros de esta orquesta son en su mayoría alemanes, y el eminente director también es alemán, por lo menos desde el punto de vista de la raza. Pero desechando todas las cuestiones que se refieren a la nacionalidad, me limito a decir que la orquesta dirigida por el señor Theodore Thomas es la mejor que he llegado a conocer.

Mapleson agregó otra observación acerca de las orquestas norteamericanas, porque entendía que el asunto merecía un comentario especial:

> Mencionaré una peculiaridad notable en relación con ellas. Están tan imbuidas del espíritu de igualdad que no se permite que un músico de una orquesta cualquiera gane más que otro. En este sentido, el primer violín y el bombo están exactamente en el mismo nivel. En Inglaterra damos cierta suma a un primer clarinete y algo menos al segundo, y un jefe [maestro de conciertos] siempre recibirá suplementos. En Estados Unidos se entiende que desde el punto de vista pecuniario un músico es tan bueno como otro.

Mapleson incluyó algunos detalles acerca de la orquesta de Thomas y señaló que la razón principal de su excelencia era el hecho de que su personal tenía carácter permanente. Thomas fue el primero en Estados Unidos que garantizó el empleo el año entero a una orquesta. Mantuvo diez años sus veladas sinfónicas y en total presidió 1.187 episodios de este carácter, además de sus conciertos de música ligera. También llevó de gira a la orquesta y no la disolvió hasta 1888. A lo largo de los años, la orquesta se desplazó de un modo tan constante que su itinerario recibió el nombre de la Ruta Thomas, desde Nueva Inglaterra a Nueva Orléans y de ahí a la Costa del Pacífico. Se ofrecían conciertos en lugares muy variados: en los parques, las estaciones ferroviarias, los salones de baile, los teatros y las iglesias. Thomas predicaba la música del mismo modo que un evangelista ambulante la religión.

En 1878 asumió la dirección de una entidad fundada recientemente, el Colegio de Música de Cincinnati, regresó a Nueva York dos años más tarde para dirigir la Filarmónica, se enredó con

la Compañía Norteamericana de Opera y quebró. La Compañía Norteamericana de Opera afirmaba la idea de que la ópera debía ser cantada en inglés. Según la breve síntesis de Thomas: «Buenas intenciones, mala administración, nada de dinero». Pero Thomas no permitió que la bancarrota le paralizara y continuó actuando constantemente. A lo largo de los años, hasta que organizó la Sinfónica de Chicago en 1891, se presentó en muchas ciudades, incluida Filadelfia, donde dirigió los Conciertos del Centenario en 1876. Para estos encargó una obra a Wagner, con el pago de honorarios muy altos. El resultado fue la *Marcha del Centenario*, una pieza de ínfimo valor y Thomas nunca perdonó a Wagner «el insulto».

Durante las décadas de 1880 y 1890 Nueva York protagonizaba un auge musical. Antón Seidl ofrecía conciertos sinfónicos en Manhattan, Coney Island y la Academia de Música de Brooklyn. Leopold Damrosch y su Sinfónica de Nueva York competían con la Filarmónica. La Metropolitan Opera estaba presentando a Wagner con repartos inolvidables, y los grandes artistas que llegaban de gira de Europa comenzaron a actuar con gran éxito en el nuevo Carnegie Hall (construido en 1891). Quizá Thomas consideró que había cumplido su tarea en Nueva York. O tal vez no le agradó verse desplazado por Seidl y Damrosch. Es posible que aún persiguiese su sueño. Y además, siempre fue un hombre inquieto. Sea como fuere, en 1890 el prominente hombre de negocios de Chicago Charles Norman Fay preguntó a Thomas: «¿Vendría a Chicago si le ofreciésemos una orquesta permanente?». Thomas se abalanzó sobre la oportunidad: «Iría al Infierno si me diesen una orquesta permanente».

Se trasladó a Chicago y el 17 de octubre de 1891 dirigió el primer concierto de la nueva orquesta. Al final de la primera temporada había formado una excelente orquesta y obtenido un tremendo déficit, y además se había creado todos los enemigos concebibles. Los patrocinadores y la prensa comenzaron a murmurar y la situación hizo crisis durante la Feria Mundial de 1892. Thomas era el director musical de la Feria y se encontró involucrado en una suerte de conspiración de opereta que casi le costó el cargo. El enredo tuvo que ver con los pianos. Steinway (y otros fabricantes del Este) no exhibió sus productos. Los pianistas

comprometidos para ejecutar en los terrenos de la Feria reclamaron un Steinway, y se les dijo que no podían usar pianos que no estuviesen incluidos en la exposición. Pero Paderewski consiguió introducir subrepticiamente un Steinway para su propio concierto. Entonces, se llamó a capítulo a Thomas y se le acusó de recibir sobornos de Steinway. Se le apartó del cargo de director musical, pero de todos modos él insistió. Thomas era un luchador. Se desataron todas las furias del infierno. Un grupo fuerte, que se oponía a la conducta autocrática de Thomas y a su inflexible política programática con la Sinfónica de Chicago, hizo lo posible para lograr que volviese a Nueva York. La mayoría de los diarios de Chicago eran contrarios a Thomas y decían de él cosas terribles. En esos tiempos, en que las leyes por libelo eran más flexibles, los diarios podían publicar casi todo lo que se les antojaba. Veamos un ejemplo del airoso estilo en prosa del *Herald* de Chicago, el 11 de mayo de 1893:

> El señor Thomas debería dirigir una banda cuartelera en un campamento montañés de Alemania septentrional.
>
> Es por naturaleza un pequeño déspota; un hombre gris y obstinado, que ha gozado de oportunidades ilimitadas en este su país de adopción, y año tras año ha decepcionado a los entusiastas amigos que movidos por la simpatía intentaron elevarle. Una falta orgánica de generosidad, una resistencia inescrupulosa a los pedidos razonables vengan de donde vengan y una laboriosidad que atiende a sus propios intereses sin importarle quién padezca las consecuencias… un tacaño pragmático… completamente desprovisto de prestigio… grosero y rudo… con el casco de un húsar trató de derribar a todo lo que se oponía a su vanidad, su egoísmo y sus caprichos.

Los diarios del país entero siguieron el desarrollo de la disputa y Thomas finalmente renunció a su cargo en la Feria. Pero no se retiró de la Sinfónica de Chicago, pese a que Higginson le ofreció la dirección de la Sinfónica de Boston. Los diarios de Chicago continuaron atacándolo constantemente y al final Thomas se cansó y en 1899 renunció. Pero la junta se negó a aceptar su renuncia y aquí los diarios adoptaron una posición *realmente* personal. No pudo haber sido grato para Thomas ver los diarios y día tras día

leer los artículos venenosos dirigidos contra su persona. Su último gran gesto en favor de Chicago fue encabezar la campaña para la construcción de la Sala de la Orquesta. Obligó a la ciudad a construir el auditorio, que costó 750.000 dólares y fue inaugurado en 1904. Thomas falleció al año siguiente y designó sucesor a Frederick Stock. Había dirigido solo cinco conciertos en la nueva sala.

En ciertos aspectos los diarios tenían razón acerca de Thomas. *Era* rudo, *era* autócrata, *en efecto* se imponía crudamente a todos. Pero también tenía una auténtica nobleza y un espíritu de aventura musical que superaba de lejos al de todos los directores que actuaban por entonces en Estados Unidos. Nadie podía desviarle de su misión. ¿Por qué, le preguntaron, dirige a Brahms si a su público no le agrada la música? Thomas descargó un puñetazo. «¡Entonces dirigiré a Brahms hasta que les agrade!». No era un hombre alto. Medía solo un metro sesenta y tres, y poseía una cabeza y un torso heroicos, ojos azules, piernas cortas; pero era robusto y decidido, y en escena parecía un gigante. Atemorizaba a las orquestas. En la edad madura comenzó a perder los cabellos y ordenó que le confeccionaran un tupé gris. Se lo puso, esperó a que su orquesta ocupase los asientos, cuadró los hombros y caminó hacia el estrado. «Ahora ríanse», dijo con gesto sombrío. «Una vez». No poseía ninguno de los habituales refinamientos sociales y no estaba dispuesto a tolerar la oposición. La fama y la reputación de otros músicos nada significaban para él. Cuando la Patti cantó bajo su batuta quiso hacer las cosas a su modo; según dijo, *ella* era la prima donna. Thomas la corrigió. «Discúlpeme, señora. Aquí *yo* soy la prima donna». Según afirmó su viejo amigo William Masón, Thomas había «nacido para mandar».

Le obsesionaba la eficiencia, y llevaba dos unidades de todo —dos relojes, dos lápices, dos llaves para cada cerradura—. Sobre su atril había siempre dos batutas. Llegaba a las estaciones ferroviarias media hora antes. «¿Y si mi carruaje tiene un desperfecto? ¿Y si hay un embotellamiento de tráfico?». Uno imaginaría que este hombre rudo, e incluso ampuloso, debió ser un director demostrativo. En realidad, era todo lo contrario. Los gestos de Thomas eran económicos y a menudo dirigía solo con la mirada. Es muy posible que haya sido el menos coreográfico de los grandes directores.

Sidney Lanier, el poeta y músico, ofreció esta descripción de Thomas con su efusiva prosa:

> Ver dirigir a Thomas es la música misma. Su batuta es una cosa viva, desbordante de gracia y simetría; no gesticulaba, leía su partitura casi sin mirarla, veía a todos, lo oía todo, vigilaba a cada hombre, alentaba a todos los instrumentos, discreta, firme y maravillosamente. No había el más leve atisbo de insensatez, ni la más débil chispa de afectación, ni el más minúsculo átomo de efecto en él. Asumía la dirección de la orquesta como si hubiera sido una pluma, y escribía con ella.

Thomas creó en Chicago una orquesta sensible y brillante. Cuando Richard Strauss llegó a la ciudad en 1902 para dirigir *Así hablaba Zaratustra*, le sorprendió el virtuosismo de la orquesta y comprendió que necesitaba un solo ensayo. Por supuesto, Thomas seguramente obligó a la orquesta a echar el último resto ensayando *Zaratustra* antes de la llegada de Strauss. Tenía reputación de ser un director rígido, y esta vez se superó a sí mismo. Pero lo que importa es que Strauss sin duda coincidió con las ideas de Thomas acerca de la partitura.

No cabe exagerar la importancia de Theodore Thomas en el plano norteamericano. Más que otra figura cualquiera elevó el nivel de la ejecución y el repertorio orquestal. Incluso una lista parcial de la música que dio a conocer en Estados Unidos es tremenda e imponente: dos de las suites de Bach; varias obras importantes de Beethoven; *Haroldo en Italia*, de Berlioz; la Segunda y la Tercera Sinfonía de Brahms; la Cuarta y la Séptima de Bruckner; muchas obras de compositores norteamericanos; obras de Dukas, Duparc, Dohnányi; un gran caudal de Dvorák, Liszt, Tchaikovsky y Mozart; piezas de
Saint-Saëns,
Goldmark y Rubinstein; la Segunda Sinfonía y *En saga* de Sibelius; *Till Eulenspiegel, Don Quijote, Vida de Héroe y Macbeth*, de Strauss; muchas obras de Wagner en forma de concierto. Thomas era un ser pragmático y poseía un elevado nivel de discriminación. Poseía audacia, imaginación, y sobre todo decisión: una voluntad que no podía ser doblegada y mucho menos quebrada. Fue él quien,

gracias a sus giras con la Orquesta Theodore Thomas, llevó el sonido de la música sinfónica por primera vez a amplias áreas de Estados Unidos. Pionero, educador, organizador, violinista, Theodore Thomas fue además un director brillante y clarividente. Ciertamente, para su tiempo los programas que él concibió eran siempre más interesantes y sugestivos que todo lo que podía hallarse en esa época (incluso en Europa). Y una vez que empezaba, nunca cedía. Dijo a George P. Upton: «Estuve manejando la batuta quince años y no veo que la gente haya mejorado, comparada con lo que era cuando empecé. Pero —descargó el puño sobre la mesa— continuaré insistiendo, aunque me lleve otros quince años». En efecto, Thomas insistió y alcanzó a ver el ascenso de la cultura musical de su país. Una parte importante de todo eso fue obra suya.

17

Los tres grandes en Francia

Después de Habeneck, los tres directores franceses más importantes del siglo XIX fueron Jules Pasdeloup, Edouard Colonne y Charles Lamoureux. Más aún, fueron *los únicos* tres directores franceses contemporáneos que impresionaron profundamente. Pasdeloup fue muy importante porque presentó en Francia mucha música nueva. Lo extraño del caso era que no le interesaba especialmente la música francesa, pese a que dirigió los estrenos de algunas composiciones francesas importantes. Su verdadero amor era para la escuela austroalemana, sobre todo Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann y Wagner.

Como casi todos los directores franceses, fue un producto del Conservatorio (piano y composición) y en 1851 fundó la Société des Jeunes Artistes du Conservatoire, y dirigió el primer concierto de este grupo el 20 de febrero. Se afirma que se orientó hacia la dirección porque había fracasado totalmente como compositor. Reclutó su orquesta entre los estudiantes del Conservatorio, y Pasdeloup, que al parecer era un individuo anticuado, la Erigía con el arco del violín. Más tarde, cuando organizó sus Concerts Populaires en el Cirque d'Hiver, en 1851, Pasdeloup dirigió un grupo más profesional. Este se mantuvo hasta 1884, año en que expiró discretamente sin que casi nadie le prestase atención. A esa altura de las cosas Colonne y Lamoureux ocupaban la escena orquestal francesa. Pasdeloup se trasladó a Montecarlo y presentó allí sus *Concerts Populaires*. Después, regresó a París en 1886 e intentó rescatar sus antiguos

programas, pero falleció un año más tarde sin haber progresado gran cosa.

Era importante, pero no gozaba del respeto de la comunidad musical. En realidad, no era un director muy bueno. Echó a perder las *Variaciones sinfónicas* de Franck a causa de su incapacidad para dirigir la última parte y sus defectos evidentes provocaron un escándalo público. Bizet se estremeció cuando llegó a conocerle: «Pasdeloup está ensayando una de mis sinfonías. ¡Qué músico más terrible!». El compositor Ernest Reyer tampoco le respetaba mucho. Cierta vez comentó sarcásticamente: «Qué bien dirige su orquesta a Pasdeloup». Se decía en París que Reyer era el único que podía gritar más fuerte que Pasdeloup, que tenía una verborrea violenta y cuyo método para enfrentarse a los compositores era: «Si usted cree que puede hacerlo mejor, ocupe mi lugar y yo ocuparé el suyo». Ensayó esa técnica en Reyer, y ninguno de los que presenciaron la escena olvidó jamás el concurso de gritos a que dio lugar. En 1860 Pasdeloup dirigió la Sinfonía en la menor de
Saint-Saëns
y el compositor se lo agradeció. La amable respuesta de Pasdeloup fue característica: «La ejecuté solo porque me agradó y ciertamente no porque deseara complacerle. No deseo su agradecimiento». No podía extrañar que tuviese pocos amigos. Pero realizó una labor precursora al presentar en París a Schumann, y sobre todo a Wagner. Pasdeloup fue el primero de los wagnerianos franceses.

Colonne, que había iniciado su carrera profesional como músico de la orquesta de Pasdeloup, tenía mucho más talento. Era violinista. Es sorprendente cuántos directores franceses comenzaron como músicos de instrumentos de cuerda, del mismo modo que la mayoría de los directores alemanes empezaron como pianistas. (Además de Habeneck, Colonne y Lamoureux, cabe recordar a André Caplet, Walther Straram, Pierre Monteux y Charles Munch). Colonne interpretó un considerable caudal de música de cámara, además de tocar en orquestas, antes de abandonar todo eso por la batuta. En sus primeros tiempos realizó la experiencia de la dirección en Estados Unidos. El coronel James Fisk había formado una compañía de
opéra-bouffe
en Nueva York, y llevó a Colonne como maestro de conciertos. La

iniciativa no prosperó, pero Colonne permaneció en Nueva York como director de la orquesta del
Niblo's
Garden. Regresó a París, organizó los Concerts du Grand Hotel en 1871 y el Concert National en 1873. Por esa época era poco más que un principiante que aprendía sobre la marcha y algunos de los compositores cuya música programó no tuvieron motivos para sentirse agradecidos. Dirigió el estreno de *Rédemption*, de Franck, en 1873, en su primer concierto con el National; y Vincept
d'Indy,
que estaba a cargo del coro, renegó contra el modo en que Colonne arruinó la partitura de Franck:

> La orquesta era execrable; era dificultoso seguir el acompañamiento de las partes vocales —¡si en efecto uno podía llegar a eso!—. Pero la culpa correspondía al director, un hombre desprovisto totalmente de experiencia.

La obra de la vida de Colonne comenzó con la formación, en 1874, de los Concerts du Châtelet (más tarde denominados Association Artistique des Concerts Colonne). Comenzó inmediatamente a competir con Pasdeloup, y a diferencia del veterano director incluyó una cantidad muy considerable de música francesa de la nueva escuela: Massenet, Lalo, Dubois, algunas obras de Franck (no comprendía o no le agradaba la música de Franck),
Saint-Saëns
y los restantes. Después, ofreció conciertos de Berlioz, y estos atrajeron la atención sobre su persona. De 1891 a 1893 también dirigió en la Ópera, donde presentó la primera representación de *La walquiria* en Francia. Se retiró de la casa de ópera porque el trabajo era excesivo. Además de los Concerts Colonne, organizó una serie complementaria en el Nouveau Théâtre y apareció como director invitado en distintos lugares de Europa y Estados Unidos. Mantuvo esta actividad hasta 1910, año de su muerte.

Los músicos opinaban que Colonne estaba lejos de ser un técnico experto. Pierre Monteux, que tuvo muchas oportunidades de verle actuar, decía que Colonne era una persona desagradable y un excelente músico, «pero yo no podía admirar la mecánica de su dirección; tenía el brazo pesado, carecía de la flexibilidad natural

del director nato para expresar al conjunto cada fase de la música. No tenía facilidad con los brazos y las manos». Pero al mismo tiempo los músicos coincidían en que Colonne tenía fuego y temperamento. Philip Hale, el eminente crítico de música norteamericano, cierta vez comparó a los dos mejores directores franceses contemporáneos. «Cuando era estudiante en París escuché los conciertos dirigidos por Colonne y Lamoureux. Las actuaciones de Lamoureux tenían un acabado más perfecto; había un sentido más refinado de la proporción en los detalles más menudos; pero generalmente dejaban frío al oyente. Colonne encendía la sangre. Cuando se preguntó a
Saint-Saëns
a cuál de los dos prefería, respondió: "A ambos. Lamoureux es más preciso; es más frío. Colonne es más elástico, más inspirado"».

Monteux no inventaba historias cuando decía que Colonne era una persona desagradable. Hay muchas anécdotas que lo ratifican. Colonne ejercía un poder absoluto y su orquesta era literalmente suya: él (como Lamoureux) administraba sus propios conciertos, contrataba y pagaba a los músicos y afrontaba los riesgos financieros. Por supuesto, en estas circunstancias podía realizar un número ilimitado de ensayos. Solía comenzar a las nueve de la mañana y alrededor del mediodía decía: «Una vez más desde el comienzo, por favor». La obra en cuestión podía ser *La condenación de Fausto* u otra obra también agobiadoramente larga. Si uno de los músicos se inquietaba, Colonne perforaba al hombre con una mirada y decía: «Bien, parece que a usted no le agrada la música». El músico de pronto manifestaba un gran amor por la música.

Lamoureux era el verdadero técnico en este grupo de tres hombres y su orquesta exhibía una claridad y una precisión desconocidas entonces en Francia. Después de realizar una carrera como violinista en distintas orquestas, formó la Société de
l'Harmonie
Sacrée en 1873, dirigió la *Pasión según San Mateo, Judas Macabeo y El Mesías* de Handel y otras obras corales a gran escala. Estas actuaciones labraron su reputación de director importante y fue contratado por la *Opéra Comique* y después por la *Opéra*. Sus «Concerts Lamoureux» comenzaron en 1881, y los programas tenían un carácter vanguardista. Lamoureux no solo sucedió a Pasdeloup

como jefe del movimiento wagneriano en Francia (en 1887 dirigió el estreno en París de *Lohengrin*), sino que también fue un straussiano temprano, además de promover la nueva escuela francesa.

Era más exhibicionista que Pasdeloup o Colonne. Incluso llegó más lejos que Colonne en su condición de

director-empresario.

Si Colonne contrataba a los músicos, Lamoureux no solo los contrataba sino que además suministraba casi lodos los instrumentos. Uno de los miembros de su elenco personal era un luthier que se ocupaba de que todos los instrumentos se encontrasen en buenas condiciones. Antes de cada concierto varios hombres con blusas azules venían a inspeccionar y lustrar los instrumentos, que descansaban en las sillas esperando a los músicos. Al final del concierto, las blusas reaparecían para retirar los instrumentos y la música.

Fanático de la entonación, Lamoureux obligaba a cada músico de un instrumento de cuerda a acudir a su habitación y afinar con su propio diapasón. Pau Casals relata la anécdota de un músico, cierto Brenoteau, que fue interpelado por Lamoureux durante un ensayo porque tocaba desafinado. Brenoteau insistió en que no estaba desafinado. «Bien» —dijo Lamoureux— «le contaré la historia de lo que me sucedió cuando fui a ver a un amigo enfermo, en un cuartito miserable. Al entrar dije: “¡Qué olor hediondo! ¿Cómo puedes vivir aquí?”. “No huelo nada”, dijo mi amigo. Brenoteau, ¿sabe por qué mi amigo no olía nada? Porque estaba acostumbrado a eso».

Carl Flesch, que tocó en la Orquesta Lamoureux, le denominaba «nuestro gobernante todopoderoso… un caballero grueso, corpulento, enérgico y de carácter vivo». Flesch, que habría de consagrar gran parte de su vida a tocar el violín en orquestas, no simpatizaba con los directores como género, y de Lamoureux tenía peor opinión que de la mayoría. Quizá Flesch estaba irritado por la grosería de Lamoureux, «una falta de consideración totalmente incontrolada e invariable». Los insultos brotaban en rápida sucesión, «hasta que culminaban en un estallido colérico de furia, en que hombres adultos, entre ellos grandes artistas, recibían el trato que se dispensa a los escolares». Amenazado más de una vez,

Lamoureux temía las represalias y durante un ensayo sobresaltó a la orquesta sacando una pistola y mostrándosela a todos. «Si me atacan, ¡me encontrarán preparado!», gritó esa vez.

Lamoureux falleció en 1899 y le sucedió su yerno, Camille Chevillard, que se convirtió en uno de los primeros directores franceses que investigó la música rusa. Chevillard también dirigió el estreno mundial de *La Mer* de Debussy y continuó la tradición familiar, con sus expresiones ásperas y su arrogancia. Désiré Inghelbrecht, el excelente director francés, conocía bien a Chevillard y sugiere que, tras su fiera fachada, había un hombre bondadoso e incluso tímido, que usaba un sombrero hongo hundido hasta las cejas para disimular su escasa vista y la mirada inquisitiva. «Un prepotente benévolo», dice Inghelbrecht. Lo cual quizá fuera cierto; pero todos los indicios sugieren que Chevillard no era un director muy cabal. Su inseguridad se manifestaba en la música con la que no estaba familiarizado. Debussy no confiaba en absoluto en él y se quejó a Inghelbrecht de que Chevillard era insensible y padecía un excesivo número de limitaciones. De acuerdo con Debussy, Gabriel Pierné, el sucesor en los Concerts Colonne después de la muerte del fundador (Pierné conservó el cargo desde 1910 hasta su retiro, en 1932), era un director mucho más eficaz. Parece que Chevillard se atemorizó ante los aspectos complejos de *La Mer*, y sugirió que el propio Debussy dirigiese la obra. Debussy no era buen director («Cuando tengo que dirigir me enfermo antes, durante y después») y se negó. En los ensayos de *La Mer*, Debussy solía decir a Chevillard: «Quiero que esto sea más pausado, que sea fluido». Chevillard no entendía nada en absoluto, y preguntaba: «¿Más lento?» «No, más fluido…» «¿Más rápido?» «No, no… más fluido». Chevillard se volvía hacia la orquesta. «Caballeros, comencemos», y repetía el pasaje sin el más mínimo cambio.

18

Arthur Nikisch

En el mundo de la música, uno de los hechos más significativos de la historia sucedió en 1877. Thomas Alva Edison inventó el fonógrafo. Al principio no tenía idea de su valor como medio para preservar la ejecución y la práctica de la misma. Si hubiera tenido conciencia histórica, o incluso musical (lo cual no era el caso, el gusto musical de Edison se inclinaba hacia *Swanee River* o *Ma Curly Headed Babby*), quizá hubiera realizado un esfuerzo para preservar e incluso reproducir los cilindros que alrededor de 1890 usaron Josef Hofmann y Hans von Bülow, los dos primeros músicos importantes de la historia que llegaron a grabar. Las máquinas de Edison fueron incluso llevadas en 1891 al nuevo Carnegie Hall y se obtuvieron algunas partes en las que Bülow dirigía la Sinfonía *Heroica*, ¡«en estéreo»! Cuatro máquinas fueron dispuestas en distintos lugares de la sala. Y Lionel Mapleson de 1901 a 1903 tuvo una máquina de cilindros detrás del escenario de la Metropolitan Opera. Grabó partes de representaciones reales y muchos de estos cilindros fueron preservados. Hacia 1900 el disco chato, inventado por Emile Berliner, se había generalizado, y de pronto varios empresarios, entre ellos Edison, concibieron la idea de realizar grabaciones comerciales.

La mayoría de las primeras grabaciones importantes son vocales, si bien los pianistas comenzaron a grabar alrededor de 1900 (parece que Alfred Grünfeld, de Viena, fue el primero). Los violinistas aparecieron en escena alrededor de 1905, con Joachim y Sarasate, seguidos poco después por Ysaye, Kreisler y otros. Las grabaciones orquestales originaban más problemas y llegaron más tarde. Un

solista podía tocar directamente sobre el pabellón grabador, pero no era ese el caso de la orquesta. La difusión del pabellón no podía servir en el caso de muchos músicos. Así, antes de las grabaciones eléctricas de 1925, la mayoría de los discos orquestales correspondían a grupos formados por unos veinte músicos (en los primeros tiempos), que podían llegar a cuarenta más o menos. Colonne realizó un grupo de grabaciones ya en 1907. Weingartner y Beecham comenzaron a grabar discos alrededor de 1910, pero hubo que esperar a 1913 para contar con la primera sinfonía completa —la Quinta de Beethoven— en disco. Se realizó la grabación en Alemania, y fue seguida, en febrero de 1914, por Nikisch y la Filarmónica de Berlín en otra representación de la Quinta de Beethoven. Modest Altschuler y la Orquesta Sinfónica rusa fueron incluidos en los catálogos norteamericanos hacia 1911; Ansermet y la Orquesta de los Ballets Rusos en 1916; y entonces, las cosas comenzaron realmente a acelerarse. Stock y la Sinfónica de Chicago; Muck y Boston; Stransky y la Filarmónica de Nueva York; Stokowski y Filadelfia; Bodanzky y la Nueva Orquesta Sinfónica, todas estuvieron en los catálogos norteamericanos hacia 1920. En Europa, los directores anteriores a 1920 que realizaron grabaciones incluyeron a Coates, Pitt y Goossens. El período de 1920 a 1925 incluyó a todos los grandes: Toscanini, Hertz, Wood, Harty, Mengelberg, Strauss, Max Fiedler.

Alrededor de 1923 se originó un gran escándalo, desencadenado por la nueva revista *Gramophone*, de Londres, acerca de la mutilación de la gran música. Ya eran conocidos un ciclo lamentablemente recortado del *Anillo*, grabaciones de la Sinfonía *Nuevo Mundo* de Dvorák y la Séptima de Beethoven, pero el factor que realmente desencadenó la controversia fue la grabación de la *Heroica* por sir Henry Wood. El escándalo fue tan grave que las compañías discográficas prestaron atención, y los resultados fueron una primera Sinfonía completa de Brahms por Weingartner, una Cuarta de Beethoven dirigida por Landon Ronald, y *una Fantástica* de Berlioz dirigida por la Orquesta Pasdeloup bajo la dirección de Rhené-Baton.

En Alemania, alrededor de 1924, Oskar Fried y la Filarmónica de Berlín fueron los responsables de una Segunda Sinfonía completa de Mahler en veintidós caras. Los catálogos acústicos son mucho más

ricos en grabaciones sinfónicas de lo que se cree generalmente.

Pero fueron borradas del mapa por las grabaciones eléctricas. Ya se habían realizado experimentos en ese sentido. En 1920 los ingenieros colgaron un micrófono en la abadía de Westminster durante las ceremonias del Soldado Desconocido. Parece que esta fue la primera grabación eléctrica vendida comercialmente, si bien no apareció con un rótulo comercial, y la operación estuvo a cargo del deán de Westminster. El sistema usado en la ocasión fue creado en Estados Unidos por los Bell Telephone Laboratories, y realizaba experimentos con sonido en circuitos largos, en vista de la necesidad de obtener una gama cíclica que el teléfono pudiese utilizar. El asunto es demasiado extenso y complicado para explicarlo aquí, pero la primera grabación eléctrica comercial distribuida por una compañía discográfica apareció a fines de marzo de 1925 con el rótulo de American Columbia. El canto estuvo a cargo de los Associated Glee Clubs, e incluía *John Peel* y *Adeste Fideles*. Hacia finales de 1925 casi todas las compañías (la principal era Edison) habían adoptado el proceso eléctrico y estaban grabando todo lo que se les ponía al alcance de la mano.

Y mucho antes de la incorporación del sonido al cine —en realidad, poco antes de la Primera Guerra Mundial— por lo menos una compañía cinematográfica estaba introduciéndose en el ámbito musical. La Messter Film Company concibió la idea de filmar a los directores. Fueron Weingartner en la Obertura de *Egmont*, Ernst von Schuch en la Obertura del *Cazador furtivo* y Oskar Fried en la *Sinfonía Fantástica* completa de Berlioz. «El propósito», explicó Messter, «es reproducir estos filmes ante las orquestas vivas, que siguen los movimientos de la batuta en la pantalla». Weingartner ofreció un testimonio entusiasta: «Creo que este descubrimiento representa una nueva época, sobre todo porque está muy alejado de todo lo que implique un efecto automático. La voluntad de un gran director podrá aplicarse a una orquesta en una época muy distante». Cabe preguntarse: ¿Y qué sucedió con esas filmaciones?

Parece apropiado que el más veterano de los grandes directores que grabaron fuese Arthur Nikisch, el ídolo de su tiempo, el director que fue para su generación lo que Toscanini y Furtwängler fueron para el período que siguió a la Primera Guerra Mundial. Cuando escuchamos las viejas grabaciones de Nikisch —y realizó un buen

número— estamos escuchando la obra de un hombre nacido en 1855. (André Messager, nacido dos años antes que Nikisch, también grabó; pero Messager, un eficaz director operístico, no fue uno de los grandes y hoy perdura solo por sus encantadoras obras para la escena). Y cuando escuchamos las grabaciones de Nikisch también estamos escuchando la obra de un hombre que conquistó el respeto y la admiración de prácticamente todos los músicos que llegaron a conocerle. A diferencia de tantos grandes directores, Nikisch era cordial y comprensivo, y no tenía enemigos. No era un individuo especialmente culto —Carl Flesch dijo que era «intelectualemente primitivo»—, no leía, se interesaba solo por la música, las cartas, las mujeres y la compañía. De todos modos, fue un buen psicólogo práctico. Los años en que fue violinista de muchas orquestas le habían aportado cierta visión del funcionamiento mental de los instrumentistas orquestales y así automáticamente encontraba el tono justo. Las orquestas le amaban y estaban dispuestas a hacer todo por él. Nadie le vio perder jamás os estribos. La cortesía nunca le abandonaba y sus palabras más duras a una orquesta eran: «Discúlpenme, caballeros, pero…», o «Quieren tener la bondad de…». La primera vez que Lotte Lehmann cantó bajo su batuta, en el papel de Freia de *El oro del Rin*, estaba nerviosa y se le escapó un chillido. Nikisch la invitó a acercarse a las candilejas. «He oído decir que usted es una principiante. Pero no debe sentir un temor tan terrible. Míreme bien. ¿Le parezco tan malo? Bien, en ese caso, intentémoslo otra vez».

Fritz Busch tocaba en la Orquesta Colonne y Nikisch llegó como director invitado. Durante el primer ensayo, escribió Busch, Nikisch se adelantó y sonrió a los cornos y los vientos en su camino hacia el estrado, «con tanto encanto que cuando subió al estrado del director la orquesta entera ya estaba a sus pies y aplaudía entusiastamente». Nikisch se tomó su tiempo. Se quitó los guantes de cabritilla. Dijo que el sueño de su vida era dirigir esa famosa orquesta. (Decía lo mismo a todas las orquestas). De pronto su mirada se iluminó al ver a un anciano instrumentista de la viola. «Schulze, ¿qué está *usted* haciendo aquí? No tenía idea de que hubiese aterrizado en esta hermosa ciudad. ¿Recuerda cómo tocamos la *Bergsymphonie* bajo la dirección de Liszt en Magdeburgo?». Por supuesto, Schulze lo recordaba, e inmediatamente decidió que con *este* director usaría

toda la longitud de su arco y no la mitad que concedía a otros directores. A esa altura de las cosas hubiera dado la vida por Nikisch. Busch concluía su artículo diciendo que Nikisch era «el director invitado nato, un improvisador genial».

Y en 1905 un miembro de la Orquesta Sinfónica de Londres describía el efecto que Nikisch podía tener en los músicos. La orquesta se preparaba para un festival y había estado trabajando nueve horas diarias. Ese día, había tenido un ensayo matutino, un concierto vespertino y debía realizar, el primer ensayo con Nikisch a las siete. La Quinta Sinfonía de Tchaikovsky (una especialidad de Nikisch) era la obra y los hombres estaban cansados y se mostraban hoscos. Pero: «Antes de que hubiéramos tocado cinco minutos nos sentimos profundamente interesados, y más tarde, cuando llegamos a los grandes fortissimos, no solo tocamos como demonios sino que olvidamos que estábamos fatigados». Al final del primer movimiento la orquesta se puso de pie y gritó para expresar su aprecio. «Lo extraño de todo el asunto fue que interpretamos la sinfonía —casi sin que Herr Nikisch dijese una palabra para dirigirnos— de un modo muy distinto del que se había manifestado en varias actuaciones precedentes de la misma obra. Él se limitó a *mirarnos* y a menudo apenas movía la batuta, y nosotros tocamos como posesos».

Durante muchos años Nikisch reflexionó acerca del tipo de hombres que tocaban para él. Llegó a la conclusión que la psiquis de un músico dependía del tipo de instrumento que tocaba. Sostuvo que como grupo los clarinetistas tienden a ser sentimentales, de modo que es necesario tratarlos con infinita suavidad. Los violistas u otros ejecutantes de instrumentos de bronce superiores son personas serenas y de buen carácter. Por lo tanto, con ellos un trato humorístico o incluso levemente tosco es el más eficaz. Los oboistas y los fagotistas son distintos. Tienen que soplar por un conducto estrecho de tal modo que almacenan en el pecho gran cantidad de aire, y lo liberan cautelosa y gradualmente. De este modo, la sangre sube al cerebro y les provoca tal nerviosismo que es necesario abordar a esta gente solo con el máximo tacto. Nikisch exponía todas estas opiniones con una expresión imperturbable en la cara, pero cabe presumir que con un guiño en su propia psiquis.

Era un hombre de cuerpo menudo, la barba puntiaguda y

pulcramente recortada, un elegante que agitaba un enorme mechón de cabello incluso antes de que Paderewski surcase los cielos con su aureola, un hombre que gustaba de las camisas a medida con enormes cuellos y puños (esos puños destacaban las manos blancas y muy pequeñas, y determinaba que pareciesen aún más pequeñas) y que parecían ejercer un poder hipnótico sobre la orquesta. «Hipnótico» es la palabra que aparece con frecuencia en relación con Nikisch y los músicos de Europa y Estados Unidos solían comentar que «se sentían distintos» cuando Nikisch dirigía. Al parecer, había tenido ese rasgo desde el comienzo. Había comenzado como un prodigio del piano en Hungría y atemorizaba a la gente con su aptitud natural para la música. Por ejemplo, a los siete años oyó por primera vez las oberturas de *Guillermo Tell* y *El barbero de Sevilla*, y después fue a su casa y escribió de memoria ambas obras; y a los ocho había realizado su primera actuación como pianista. (Mantuvo toda la vida su técnica pianística y le agradaba acompañar a los cantantes en los conciertos y entre ellos, a la gran Elena Gerhardt). A la edad de once años estaba en el Conservatorio de Viena y después de diplomarse ocupó el cargo de violinista en la Orquesta de la Corte de Viena, donde tocó bajo directores como Brahms, Wagner, Herbeck y Dessoff. Su propia carrera como director se desarrolló de un modo desusadamente rápido. En 1878 se inició en Leipzig con una opereta titulada *Jeanne, Jeannette, Jeanetton*. Pocos meses más tarde, a la edad de veintitrés años, estaba atareado dirigiéndolo *walquiria* y *Tannhäuser*, y a los veinticuatro años, después que Joseph Sucher se retirase, se convirtió en el primer director de la Opera de Leipzig, donde permaneció once años.

Sabemos muchas cosas del joven Nikisch gracias a la obra *Recuerdos personales de Wagner* de Angelo Neumann. Neumann, empresario de Leipzig, estaba preparando una compañía para realizar una gira con óperas de Wagner, y Nikisch le fue recomendado. El joven fue designado maestro de coro para la preparación de *El oro del Rin* y *La walquiria* y Neumann se sintió sumamente impresionado:

> Desde el primer ensayo descubrí que este joven amigo era valiosísimo. La ayuda que nos prestó en la gigantesca tarea

> provocó nuestro asombro y complacencia. A menudo sucedía que se realizaban ensayos de la orquesta en el salón principal, con Sucher, mientras nosotros simultáneamente ensayábamos una parte del coro o el conjunto en el escenario. Después, vimos que nuestro nuevo jefe del coro, que ocupaba el lugar de Sucher al piano, a menudo sin abrir la partitura apuntaba cada uno de los papeles de los cantantes y lo hacía palabra por palabra. Cuando Sucher finalmente tuvo tanta tarea que ya no pudo continuar dirigiendo el trabajo de coordinación de los solos, fue un placer ver con cuánto entusiasmo todos los artistas reclamaban que el joven ocupase el lugar de Sucher frente al piano.

Más tarde Neumann, que no estaba en Leipzig, recibió un telegrama del Intendente de la ópera: «Orquesta rehúsa tocar bajo Nikisch. Demasiado joven. ¿Qué debo hacer?». Neumann contestó con un telegrama que ordenaba un ensayo, con instrucciones en el sentido de que los miembros de la orquesta podían presentar su renuncia si no les agradaba el director. Por supuesto, no hubo renuncias. Todos los músicos se enloquecieron con Nikisch. Incluso a la edad de veinticinco años sabía manejar una orquesta con el máximo de desenvoltura y suavidad.

Desde ese momento Nikisch se relacionó únicamente con las principales casas de ópera y orquestas: la Sinfónica de Boston de 1889 a 1893, la dirección de la Opera de Budapest de 1893 a 1895, los conciertos de la Gewandhaus de Leipzig desde 1895 hasta su muerte en 1922 (ocupó el cargo de director del Conservatorio de Leipzig en 1902), la dirección permanente de la Filarmónica de Berlín, y las presentaciones como invitado por la Filarmónica de Hamburgo, la Filarmónica de Londres, la Sinfónica de Londres (con la cual realizó una gira por Estados Unidos en 1912), y apariciones como invitado en muchos otros lugares.

De él se escribió mucho, más que de otros directores contemporáneos, incluso más que de Bülow. Todos se preguntaban cómo lograba tales efectos con un mínimo de esfuerzo. Tchaicovsky le escuchó en Leipzig y observó que la orquesta era un grupo de primera categoría. Pero:

> por impecable que la interpretación orquestal parezca bajo la dirección de Reinecke, uno se forma una verdadera idea de la

> perfección que una orquesta puede alcanzar bajo un director de talento cuando oye las difíciles y complicadas partituras de Wagner ejecutadas bajo la dirección de un maestro tan brillante como Herr Nikisch. Su modo de dirigir nada tiene en común con el estilo eficaz, y a su modo, inimitable, de Hans von Bülow. En la misma medida en que este último desborda movimiento, e inquietud y es efectivo en el modo —a veces visible— de sus gestos, así Herr Nikisch es discreto, económico de los movimientos superfinos, y al mismo tiempo tan extraordinariamente imperioso, potente, impregnado de autocontrol… Este director es un hombre de pequeña estatura, un joven muy pálido con unos ojos poéticos espléndidos, que realmente debe poseer cualidades hipnóticas.

Nikisch alcanzó algunos de sus efectos desarrollando un nuevo tipo de técnica con la batuta. Probablemente fue el primero que guio la batuta con los dedos y la muñeca más que con el puño y el brazo. De este modo obtuvo un compás más flexible y mayor sutileza expresiva. La batuta parecía parte de la mano de Nikisch, una prolongación de sus dedos. Usaba una vara larga, fina y liviana, y desarrolló su mano izquierda más de lo que lo hizo cualquiera de los directores precedentes. Se decía de Nikisch que su mano izquierda nunca aparecía reflejando lo que hacía su derecha. Cuando deseaba un *legato*, un movimiento horizontal y pausado de la batuta era suficiente. Adrian Boult, que estudió en Leipzig y asistía constantemente a los ensayos y las actuaciones de Nikisch, ha escrito que este director «conseguía que su batuta dijese más que la de otro director cualquiera que yo haya visto nunca. Su poder expresivo era tan intenso que uno sentía que sería casi imposible, por ejemplo, tocar *staccato* cuando Nikisch estaba mostrando un *legato*». Boult describe a Nikisch sosteniendo la batuta con dos dedos y un pulgar, los dedos separados más o menos por el ancho de un dedo, el pulgar exactamente frente al espacio entre ellos. Entre otras innovaciones de Nikisch estaba el recurso de marcar de antemano, indicando el valor de la nota una fracción de segundo antes. El mismo sistema fue adoptado por Furtwängler (que en efecto adoptó muchas cosas de Nikisch). Nikisch casi siempre dirigía de memoria, aunque invariablemente tenía ante los ojos una partitura. «No creo que uno pueda dirigir bien», dijo, «a menos que

conozca la obra de memoria, o casi».

No hubo otro director que pudiese obtener un sonido igual de una orquesta. Cuando Harold Bauer ejecutó el Concierto para Piano de Schumann con Nikisch se sintió deprimido, pues «ningún solista —y yo menos que ninguno— podía abrigar la esperanza de igualar la riqueza sonora que él extraía de la orquesta en el tema inicial». Nikisch podía obtener belleza sonora de cualquier orquesta, e incluso de una orquesta con la cual nunca había trabajado antes. Cuando dirigió en La Scala presentó sus cumplidos a Toscanini por la excelente calidad de la orquesta. Toscanini rechazó el elogio. «Mi estimado amigo, sucede que conozco muy bien a esta orquesta. Soy su director. Es una mala orquesta. Usted es un buen director». Richard Strauss dijo que Nikisch tenía «una capacidad, inexistente en nosotros, para extraer ciertos sonidos de la orquesta». Furtwängler se hizo eco de Strauss: «Nikisch tenía exactamente la capacidad necesaria para lograr que una orquesta cantase». Nikisch se ponía al frente de una orquesta y el joven Furtwängler permanecía despierto noches enteras tratando de aclarar «por qué todas las orquestas parecían cambiar tanto bajo los simples compases de Arthur Nikisch; por qué los miembros tocaban sin sus acostumbrados y exagerados *sforzati*, las cuerdas con un *legato cantabile*, y el sonido de los bronces se fundía con el de los restantes instrumentos, mientras el tono general de la orquesta adquiría una calidez que no tenía con otros directores». Boult es otro testigo de la aparente sencillez de Nikisch:

> Siempre parecía obtener sus resultados del modo más sencillo posible, con el mínimo movimiento y la máxima belleza. Yo recuerdo la más emocionante ejecución de la *Sinfonía en do menor* de Brahms que he escuchado nunca… y al final, cuando la orquesta y el público habían alcanzado el máximo ardor, y el movimiento había terminado en una explosión triunfal, pensé que la mano de Nikisch nunca se había elevado por encima del nivel de su cara a lo largo de todo el movimiento.

Nikisch siempre usaba un compás minúsculo, casi invisible. Cuando se necesitaba acentuar un poco u obtener otro efecto, indicaba sus deseos con un leve movimiento de la batuta. Los

músicos de la orquesta juraban que Nikisch jamás realizaba un movimiento innecesario con el cuerpo; y un músico observó: «esa, creo, es la razón de que cuando obtiene un compás mayor que el acostumbrado, o realiza un cambio súbito de la expresión facial y el gesto, obtiene un efecto instantáneo… Puede elevarnos o impulsarnos con una mirada o el más leve movimiento de su batuta».

El propio Nikisch no podía o no quería explicar cómo obtenía esos resultados. Quizá realmente no lo sabía. «No persigo en absoluto metas técnicas», escribió cierta vez. «Si uno de mis colegas me preguntase después de un concierto cómo obtuve este o aquel efecto dado, sería incapaz de contestarle». En otro lugar afirmó de sí mismo que era «un recreador de las obras maestras de acuerdo con mis propias ideas». Un descendiente espiritual de la dirección de Wagner o Liszt no podía decir otra cosa, o autodescribirse más exactamente. Nikisch era un director romántico en el mejor sentido de la palabra. Como dijo Flesch, «Nikisch describía de manera impresionista en el aire no solo la estructura métrica desnuda, sino sobre todo los matices dinámicos y expresivos así como el sentimiento misterioso que se despliega *entre* las notas, su compás era absolutamente personal y original. Con Nikisch comenzó una nueva era en el arte de la dirección». En resumen, Nikisch marcaba frases más que compases; entendía la *melos*, demostraba una considerable flexibilidad del tempo y el ritmo.

Y por supuesto, buscaba superar la nota impresa incluso si eso significaba retocar la partitura. En una entrevista concedida a un periodista berlinés en 1907 insistió en la necesidad de revisar las sinfonías de Beethoven. Destacó (como lo habían hecho Schumann, Wagner y muchos otros músicos antes que él) que los nuevos instrumentos podían hacer lo que no estaba al alcance de los instrumentos «primitivos» de Beethoven. «Por eso mismo, un director moderno está justificado, cuando se aparta de las instrucciones de Beethoven con respecto al tiempo y la expresión, con el fin de destacar las reales intenciones del maestro; diré más, está obligado a proceder de ese modo. Por ejemplo, si uno dirigiese el primer movimiento de la Novena Sinfonía siguiendo exactamente las instrucciones de Beethoven, esta gloriosa música sería insoportable».

Siempre había una atmósfera de improvisación en la dirección de Nikisch y este aspecto fue señalado en repetidas ocasiones. Muchos músicos que tocaron bajo su dirección afirmaron que Nikisch hacía cosas con el apremio del momento y juraban que nunca dirigía dos veces del mismo modo la misma pieza. Las representaciones podían ser muy distintas de los ensayos. Nikisch trabajaba movido por la intuición y el sentimiento más que por un plan o por el saber, y es posible que el tipo de libertad que él representaba fuese insoportable hoy, aunque su forma de dirección se prolongó en Furtwängler. Una ejecución representativa de Furtwängler (por ejemplo, la Primera Sinfonía de Schumann), suena exactamente como uno imagina que debió ser una ejecución de Nikisch, incluidos los romanticismos, los prolongados retardos que unen varias secciones, las variaciones del tempo y la dinámica. Las grabaciones de Nikisch no pueden hacerle justicia, aunque su ejecución de la Quinta Sinfonía desborda vida y es muy furtwängleriana. Pero aunque descoloridas, las grabaciones de Nikisch son un documento fascinante, que representan la época tanto como al hombre, y se relacionan con Wagner a mediados del siglo XIX y con Furtwängler a mediados del siglo XX. Una interpretación como la de Nikisch en la Obertura de *Egmont*, con su lenta introducción, el tempo áspero una vez que la acción comienza realmente y las fermatas prolongadas (¡qué sugestivas son!), nos sitúan en el mundo mismo de la escuela wagneriana de dirección. *El francotirador* (con algunas ejecuciones del corno notablemente inferiores) posee un dramatismo y una vitalidad inmensos. Y la Quinta de Beethoven de ningún modo es tan amanerada como uno podría creer; y tampoco es anticuada, incluso juzgada de acuerdo con las normas modernas. Seguramente, hay varios recursos que ya no se utilizan, incluso un acentuado *portamento* de las cuerdas (característico de todas las orquestas que actuaban en el cambio de siglo; escúchense las primeras grabaciones de Weingartner y Beecham), pero según los utiliza Nikisch, son lógicos en su concepto de la forma del trabajo. George Szell exagera cuando escribe acerca del «modo [de Nikisch] desordenado y agitanado de tratar la música». Las grabaciones no confirman ese juicio. En todo caso, Szell afirma que Nikisch fue «en el mejor sentido de la expresión, un ser hipnótico y mágico. Era imposible defenderse de su

encantamiento».

La única crítica que se formuló a Nikisch fue que confiaba demasiado en su talento y que esto le conducía a la pereza. Flesch describió el modo en que Nikisch podía esquivar las dificultades; señaló que cuando estudiaba una obra nueva (y era un lector inigualable de partituras) se apoyaba demasiado en su propia facilidad; «y era sabido por todos que a menudo abría una partitura nueva durante el primer ensayo». Artur Schnabel solía complacerse en relatar la anécdota que se difundió en Berlín después que Max Reger, durante el primer ensayo de una de sus nuevas obras, interrumpió a Nikisch y sugirió que se intentase la fuga final. Nikisch aceptó y comenzó a hojear la partitura. No podía encontrar la fuga. «¿Dónde está? ¿Dónde está?». Reger gruñó: «No está». Pero es probable que la actuación se realizara exactamente como Reger deseaba. Un ensayo siempre bastaba para grabar la música en la mente de Nikisch. El resto llegaba naturalmente. Como Franz Kneisel dijo a su alumno Joseph Fuchs, Nikisch comprendía el idioma de la batuta.

19

Karl Muck

Cuán diferente del cordial Nikisch era el sombrío misántropo Karl Muck, que despertó tanta admiración como Nikisch en su tiempo. Los profesionales se entusiasmaban con su enfoque y reaccionaban frente a la lógica, el acabado y el carácter sólido de su trabajo. Arthur Schnabel, que no era hombre de prodigar cumplidos, dijo de Muck que era «un maestro muy grande, que en su seguridad, su madurez y su consagración generosa no tiene igual en otro artista vivo». Y las grabaciones de Muck —fue uno de los primeros directores que se mostraron activos en los estudios— confirman este juicio. En sus interpretaciones hay mucho de organización pero sin que esta llegue a ocupar el lugar del sentimiento, de la espontaneidad o de la poesía. Lo que se manifiesta en estas grabaciones, realizadas a partir de 1917, es un sentimiento de franqueza musical desusada, un hecho casi increíble si se tiene en cuenta que Muck nació en 1859, en el momento culminante del enfoque romántico. En definitiva, Muck consiguió evitar el romanticismo de tipo wagneriano. Mantuvo ordenados sus ritmos, rehusó practicar las fluctuaciones del tempo, se tomó muy pocas libertades y se preocupó de la forma tanto como del sentimiento. Con Weingartner, Strauss y Toscanini, fue uno de los fundadores del estilo moderno, en que la nota impresa es la autoridad definitiva y en que comienza a manifestarse una suerte de anonimato de la interpretación. Donde Liszt diría: «Soy el servidor del público», Muck diría: «Soy el servidor de la partitura». La exuberancia dejó el sitio a la sobriedad y al espíritu musical puro. Muck fue uno de los primeros que trabajó de acuerdo con estos

criterios. Por eso mismo, fue la antítesis de directores como Nikisch y Mahler.

Llegó tardíamente al arte de la dirección y antes obtuvo el doctorado en filología clásica en Heidelberg. Pero llevaba la música en la sangre. Había estudiado piano en la infancia y después de Heidelberg, retornó a la música y estudió en el Conservatorio de Leipzig. Comenzó a dirigir en 1884 y siguió la progresión usual. En su caso fueron Zurich, Brno, Salzburgo y Graz. Su primer cargo importante fue en el Landestheater de Praga, de 1886 a 1892. Después se hizo cargo de la Opera Real de Berlín y permaneció allí hasta 1912, pero también incluyó en su programa a Bayreuth, la Sinfónica de Boston y la Filarmónica de Viena. A partir de 1912 concentró sus esfuerzos en la Sinfónica de Boston, hasta la desastrosa experiencia de 1917 con las autoridades norteamericanas. Después de regresar a Europa aceptó propuestas como director invitado y después dirigió la Filarmónica de Hamburgo hasta su retiro.

Lo que sucedió en Estados Unidos fue una secuela de la histeria antialemana de la Primera Guerra Mundial. Muck, que había nacido en Darmstadt, no ocultaba su actitud proalemana, y cuando Estados Unidos entró en la guerra propuso renunciar. Su renuncia fue rechazada y nadie tuvo en cuenta sus simpatías hasta que sobrevino un incidente en Providence, donde se afirmó que Muck se había negado a dirigir *The Star Spangled Banner*. Una versión sostuvo que cuando se le pidió que dirigiese el himno, Muck afirmó que una orquesta sinfónica no era una banda militar. Conociendo a Muck, es fácil creer que pudo haber dicho semejante comentario. Pero la anécdota parece apócrifa. Lo que en efecto sucedió y está comprobado, es que varias sociedades de música, encabezadas por el Chaminade Club, dirigieron un telegrama a C. A. Ellis, administrador de la orquesta, reclamando que Muck dirigiese el himno nacional en Providence. A partir de este punto, la historia es confusa, y es posible que nunca se conozcan bien los hechos. Irving Lowens, que investigó el asunto, escribe que Ellis consultó con Henry Higginson, fundador y patrocinador de la orquesta y ambos decidieron no hacer caso del telegrama. Como Muck no dirigió el himno los diarios de Providence le acusaron de traición y el tema fue comentado de costa a costa, y cobró un impulso cada vez más

violento sobre la marcha. Hervert Peyser, el informado periodista especializado en música, creía que todo el asunto comenzó porque el director de un diario de Providence guardaba rencor a Muck. El diario lanzó una mentira y afirmó que Muck era el favorito del Kaiser, un espía, un hombre que odiaba a Estados Unidos y a todo lo que fuese norteamericano. Las acusaciones sorprendieron a Higginson. Con el apremio del momento formuló una declaración a la prensa en el sentido de que la orquesta no había tenido tiempo suficiente para ensayar el himno nacional: una excusa tonta. Al día siguiente, cuando Higginson pudo examinar la situación, se enteró de que Muck jamás había recibido la petición de que se ejecutase *The Star Spangled Banner*. Geraldine Farrar, solista en el concierto de Providence, confirmó que Muck jamás hubiera rehusado dirigir el himno. Con respecto al director, no tenía inconveniente en dirigir la pieza. Y en efecto, inauguró con ella todos los conciertos posteriores.

Pero el daño estaba hecho. Todos, incitados por los demagogos de la prensa, creían que Muck era un espía que suministraba información militar a los alemanes. Se habló de luces que destellaban misteriosamente en la noche desde la ventana de Muck, para beneficio de los submarinos alemanes que acechaban. Theodore Roosevelt encabezó un grupo que exigió que Muck fuese devuelto a Alemania. Walter Damrosch se unió a la manada de lobos. Muck fue denunciado en las asambleas, su figura quemada en efigie, sus conciertos boicoteados y uno en Baltimore tuvo que ser cancelado. El 25 de marzo de 1918 el gobierno de Estados Unidos le arrestó al amparo de la Ley de Extranjeros Enemigos, fue llevado a Fort Oglethorpe, en Georgia, para pasar allí el tiempo que durase la guerra. Otro de los internados con Muck fue Ernst Kunwald, el director austríaco de la Sinfónica de Cincinnati, también sospechoso de espionaje. Como Muck detestaba a Kunwald tanto como hombre cuanto como músico, seguramente hubo grandes enfrentamientos en Georgia. Muck fue internado seis meses y durante ese período Higginson renunció, como protesta, a la Sinfónica de Boston y la orquesta casi se desintegró. Cuando Muck salió de Estados Unidos, lo hizo con comprensible acritud. Con su habitual encanto, dijo a la prensa que Estados Unidos era un país «controlado por el sentimiento, que roza de cerca el dominio de la turba».

Era un hombre de corta estatura, delgado, con una nariz ganchuda prominente (a cada momento había alusiones a su «perfil de Mister Punch»), una expresión mefistofélica y una hermosa colección de cicatrices que recordaban los duelos sostenidos en Heidelberg. En su juventud se parecía a Wagner y algunos creían que era hijo ilegítimo del compositor. Fumaba cinco paquetes diarios de cigarrillos, tenía un temperamento explosivo y cierta inclinación a las expresiones escatológicas, incluso durante un concierto. No muchos podían citar una palabra amable caída de sus labios. Se relataba la anécdota de un violinista que se había acercado a Muck con un dolor en el brazo: ¿qué podía hacer? «¡Córteselo!», rezongó Muck y se alejó con indiferencia. Impaciente, impulsivo, explosivo, nervioso, se asemejaba a Bülow en más de un sentido. La reputación nada significaba para él. Cierta vez que Paderewski se retrasó un poco en su camerino, Muck le envió un mensajero. «Diga al rey de Polonia que estoy esperándole». (Paderewski no le guardó rencor y menos aún en vista del acompañamiento musical aportado por Muck. «Es un acompañante ideal», dijo Paderewski. «La perfección de su acompañamiento era sencillamente indescriptible»). Muck también tenía ingenio. Alguien intentaba interesarle en un nuevo compositor, «un hombre que se hizo a sí mismo». Muck no se mostró impresionado. «¿Un hombre que se hizo a sí mismo? De donde yo vengo, todos tienen padre y madre».

Bruno Walter afirmó que detrás de la fachada sardónica de Muck él había descubierto un hombre delicado, serio y poco propenso a la burla, que defendía su vulnerabilidad con palabras ásperas y comentarios cortantes. Pero nadie discutió jamás la seriedad de Muck como músico. Estaba consagrado a su arte, e incluso fue uno de los directores que ofreció una gran cantidad de música con la cual no simpatizaba, sencillamente porque a su juicio esas piezas merecían ser escuchadas. En Boston dirigió el estreno norteamericano de *Cinco piezas para orquesta* de Schoenberg y formuló un comentario típico: «No puedo decirles si hemos interpretado música, pero les aseguro que hemos ejecutado cada una de las notas de Schoenberg, exactamente como están escritas». Muck era un trabajador puntilloso y Weingartner dijo de él que sin duda era el director más concienzudo y laborioso que había

conocido jamás. Un hombre que se esforzaba prodigiosamente en la compilación, la preparación, las rectificaciones y los ensayos. Con Muck, nada quedaba al azar; consagraba mucho tiempo a sus programas. Estos siempre eran sólidos y Muck trataba de establecer entre las diferentes obras la relación apropiada (para él). «Lo clásico y lo francamente romántico» —dijo— «no deben ser alejados, del mismo modo que no se reúnen en una sola sala de un museo de arte». Sus gustos se inclinaban hacia Bruckner y Mahler y por ambos experimentaba una apasionada preferencia; pero dirigía a todos los autores, incluso a Tchaicovsky, compositor que no le complacía mucho. Durante sus años en Boston presentó muchas obras de Sibelius (incluso las sinfonías Primera y Cuarta, el Concierto para Violín y *La hija de Pohjola*), así como una proporción considerable de creaciones de Debussy. Sus dos primeras temporadas en Boston, de 1906 a 1908, presenciaron la presentación a la orquesta de cuarenta y tres piezas, un número que sorprende por lo elevado. Nunca dirigió ópera en Estados Unidos y eso fue lamentable. Durante sus veinte años con la Opera de Berlín dirigió 1.071 representaciones de 103 óperas —¡vaya repertorio!— y de ese total, treinta y cinco obras eran novedades.

Sobre el estrado, Muck no tenía amaneramientos. Se mantenía erguido y tranquilo, el compás claro, la batuta describiendo arcos minúsculos y breves y los dedos sin apenas moverse. A semejanza de Strauss, Muck afirmaba que nunca se acaloraba mientras dirigía. Jamás dirigía sin partitura y decía que la memorización no era más que un truco, y que una orquesta se sentía más cómoda cuando el director tenía la música frente a sus ojos. Uno de los primeros antirrománticos, Muck estaba interesado principalmente en la estructura de una pieza, en su forma y sus relaciones. Pero todos coinciden en que si a veces podía ser pedante, nunca era pesado o prepotente. Herbert Peyser afirmó que su estilo sobre el estrado era «el dominio seguro, concentrado, pero fuera de eso absolutamente antiteatral». Sin embargo, a veces Muck practicaba el exhibicionismo. ¿O era una secuela de una antigua tradición que venía de Mendelssohn a través de Richter? Sea como fuere, de vez en cuando Muck dejaba caer los brazos y permanecía inmóvil como una estatua y así permitía que la orquesta ejecutase el scherzo de la *Heroica* sin que él dirigiese en absoluto. Esta actitud solía irritar a

algunos críticos, que la juzgaban una presunción innecesaria.

Muck actuó en Bayreuth durante treinta años después de 1901, y su especialidad era *Parsifal*; y Peyser (destacado especialista norteamericano en Wagner) juzgaba que la presentación de esa ópera por Muck era la más grande que él había oído jamás: «el único y definitivo *Parsifal*; el *Parsifal* en que cada frase está saturada de infinitos; el *Parsifal* que no era de este tiempo, ni de aquel, sino eterno». Muck renunció a Bayreuth en 1931 y envió una carta a Winifred Wagner para decir que se necesitaba sangre más joven. «Ya no estoy en condiciones de realizar este tipo de trabajo pesado porque en cuanto se refiere a Bayreuth, mi criterio y mis condiciones artísticas provienen del siglo anterior». Quizá en ese momento creía ser un anacronismo. Incluso siempre tuvo aspecto de tal. Cuando Frida Leider le conoció, en 1925, le impresionaron sus características físicas y su atuendo. «Vestía según el estilo que predominaba a principios de siglo y mientras le conocí jamás lo modificó. Un cuello duro alto, una corbata negra con un alfiler enjoyado que le había regalado el emperador Guillermo II, una chaqueta larga y simple y puños blancos almidonados con gemelos que hacían juego con el alfiler. La primera impresión que una persona recibía de él era que se trataba de una persona elegante, inabordable y en cierto sentido, perteneciente al pasado». Leider observó que los tempos de Muck en Warner eran más lentos que todo lo que él y sus colegas habían escuchado. Esta característica originaba problemas, pues los cantantes tenían que realizar una distribución distinta de la respiración y aplicar un concepto diferente de la palabra y la frase. Los cantantes acostumbrados a los ritmos más rápidos del siglo XX en Bayreuth se sentían incómodos y el venerable director descubrió que estaba siendo apartado. Su carta de renuncia fue noble y conmovedora. Pero las murmuraciones decían que Muck era hostil a las nuevas ideas que prevalecían en Bayreuth; y no era secreto que le irritaba incluso más la figura de Arturo Toscanini, el nuevo héroe que ejercía una mayor atracción. Muck consideró que sus ensayos de *Parsifal* en 1930 habían sido recortados en favor del director italiano. Su renuncia fue aceptada de buena gana y el anciano se retiró pesaroso de Bayreuth. No se hizo ningún esfuerzo para retenerle allí.

Peyser asistió al último concierto de Muck. Fue en Leipzig, a

principios de 1933. En la ciudad se realizaba una gran manifestación hitleriana. Muck se adelantó para dirigir a Wagner:

> Una grisácea sombra de sí mismo, fue prácticamente elevado al estrado por dos robustos ayudantes; de todos modos, el músico arrancó chispas de nuevo durante unos breves momentos. Cuando le ayudaron a descender del estrado hubiera podido decir como Brunilda: «*Mein Auge dämmert, mein Licht verlischt*». Como un Wotan quebrantado salió de la escena pública y fue a buscar la hospitalidad de un Valhalla distante y modesto, para esperar allí el crepúsculo.

20

Gustav Mahler

Después de Wagner y Liszt la mayoría de los grandes directores no estuvo formada por compositores. Nikisch, Bülow, Richter, Mottl, Seidl, Thomas, Levi; todos fueron recreadores. Eran hombres cuya misión consistía en interpretar los pensamientos de otros hombres. Era un signo de los tiempos y algo nuevo en el mundo de la música: los directores (y los pianistas y violinistas) que en sí mismos no eran creadores importantes. Pero con Gustav Mahler hubo un retorno a los viejos tiempos, en que los directores más grandes eran también los más grandes compositores.

Y con Mahler todo se acentuó. Si todos los grandes directores son autócratas, Mahler lo fue despótica y casi maniáticamente. Si todos los grandes directores confían en sus ideas, la fe de Mahler en lo que hacía era mesiánica. Si todos los directores practican cierta medida de arreglo y modificación, Mahler prácticamente rehacía la partitura. Allí donde todos los grandes directores se permiten cierto grado de fluctuación de los tempos, los rubatos, las aceleraciones y las aminoraciones de Mahler fluctuaban como un corcho en un mar agitado. Sus interpretaciones serían recibidas hoy con incredulidad lisa y llana. Mahler representaba, más que otra cualquiera de las figuras interpretativas de su tiempo, excepto quizá Busoni, una forma de enfoque —algunos lo llamarían arrogancia— en que el director procedía así, y por lo tanto sabía que él sabía más que el compositor.

Era demoníaco, neurótico, exigente, egoísta, noble, emocionalmente indisciplinado, sarcástico, desagradable, y un genio. Sus actos a lo largo de la vida sugieren claramente la actitud

de un maníaco depresivo. Los períodos de depresión y silencio alternaban con los de violencia y vehemencia. Era delgado, enfermizo, y propenso a jaquecas intensas. Su complicada vida íntima estuvo signada por la tortura, en ella el judaismo luchaba con el cristianismo, y una generosa proporción de cierta extraña forma de misticismo panteísta lidiaba con los dos primeros. Creía que su misión en la vida era la composición, pero las exigencias de la dirección y la administración le dejaban muy escaso tiempo para la labor creadora y esa fue una de sus grandes frustraciones. Era un hombre decidido y compulsivo hasta el extremo en que podía sacar de sus casillas a otras personas. Hermann Klein conoció a Mahler cuando este trataba de aprender inglés. Mahler rehusaba hablar en alemán. «Prefería perder cinco minutos en el esfuerzo por aprender la palabra inglesa que necesitaba» —dijo Klein— «antes que apelar a su lengua materna o permitir que otro suministrara el equivalente. Por lo tanto, una breve charla con Mahler suponía una gran cantidad de tiempo». Mahler actuaba sometido a una tensión elevada que se contagiaba a todos, y tenía verdadero genio para hacer enemigos. Solo *él* sabía cómo debía interpretarse la música; solo *él* podía poner en su lugar al compositor, al director de escena, a los cantantes, a los artistas y al productor. «Una de las personas más obstinadas que conocí jamás», dijo Hans Pfitzner, que hasta cierto punto era una autoridad en obstinados. Mahler se quejaba y discutía siempre, y provocaba permanentes problemas y mientras estuvo en Nueva York la señora de Dana Gibson preguntó a la esposa del compositor: «¿Cómo es posible que usted, una hermosa mujer, se haya casado con un hombre viejo, feo e insoportable como Mahler?». Los músicos de la orquesta le odiaban. Era el tipo de director que hacía enormes esfuerzos para identificar a los músicos flojos y una vez que lo lograba les imponía la ejecución de partes solistas. Por esta actitud, un músico de orquesta de buena gana cortaría el cuello de un director. Se afirma que un contrabajista perteneciente a la Filarmónica de Nueva York, a quien ordenó que se pusiera de pie y tocase, finalmente se reveló y preguntó al director por qué no elegía a los hombres de la primera fila. «¿Por qué no pide a la primera flauta o al primer oboe que toquen solos de este modo?». Mahler contestó: «Temo correr el riesgo a causa de lo que podría escuchar». Pero Mahler trataba con

el mismo desprecio incluso a directores que eran colegas importantes. En Viena, después de preparar *Lohengrin* en el teatro de ópera, tuvo que entregar la dirección a Franz Schalk, un director a quien Mahler no admiraba especialmente. Mahler organizó un ensayo y se sentó en el escenario, de frente al estrado. Mientras Schalk dirigía, tuvo que atenerse al compás y a todos los matices de Mahler. Fue una experiencia humillante para Schalk, un director veterano y respetado.

Mahler salió de Bohemia, asistió al Conservatorio de Viena, y hacia 1881 estaba dirigiendo en Liubliana. Siguió una serie de designaciones, y después apareció en Leipzig, donde no se llevó bien con Nikisch. Los dos se pelearon, y en 1888 Mahler fue despedido. Se dirigió a la Opera de Budapest, donde trató de hacer lo que más tarde hizo en Viena: reunir todos los elementos de una producción en el esfuerzo por realizar su tipo de *Gesamtkunstwerk*. Una actitud que no contribuyó a su popularidad en Budapest fue que fastidió el sistema de estrellas, desembarazándose de las figuras grandes pero egocéntricas y remplazándolas por vocalistas menos impresionantes pero dotados de superior inteligencia musical. Además, Mahler insistió en que todas las óperas se cantasen en húngaro. Popular o no, impresionó. Strauss le oyó y pasó la voz a Bülow: «He conocido a una figura nueva y muy atractiva, Herr Mahler, que a mi juicio es un músico y director muy inteligente; uno de los pocos directores modernos que conocen la modificación de los tempos; y manifestó ideas espléndidas en general, sobre todo en relación con los tempos de Wagner (a diferencia de ciertos directores de Wagner aceptados ahora)». Mahler permaneció en Budapest dos años y después, en 1891, pasó a Hamburgo, donde estuvo hasta 1897. En Hamburgo atrajo la atención de Europa. Bülow le oyó y coincidió totalmente con la opinión de Strauss:

> Hamburgo tiene ahora un director de ópera excelente en Gustav Mahler (un judío serio y enérgico de Budapest), un hombre que a mi juicio es igual a los mejores: Richter, Mottl, etcétera. Le escuché recientemente en *Sigfrido*… Experimenté una sincera admiración por él, pues llevó —no, obligó— a la orquesta a elevarse a su medida, sin haber realizado un solo ensayo. A pesar de varios inconvenientes y de mi condición nerviosa, pude permanecer hasta la última

nota.

Todos hablaban del joven Mahler, y en 1897 fue llamado a Viena como jefe de la Staatsoper. Los diez años que pasó allí reciben ahora el nombre de Años de Oro de la Opera de Viena. De una cosa todos están seguros por referencia a esos diez años: nunca hubo un momento de tedio. Irascible, impaciente, desbordando exuberancia, energía e ideas nuevas, Mahler prácticamente desintegró la Opera de Viena y la reconstruyó de acuerdo a las especificaciones de su visión interior. La dirigió como el espectáculo de un solo hombre. Ante todo, contrató un nuevo grupo de cantantes (cometió muchos errores; decía que un nuevo cantante era un genio, y después de una o dos representaciones descubría que el genio carecía de voz y lo que era peor, a juicio de Mahler, no tenía inteligencia). Después, revitalizó la orquesta, abolió la claque, eliminó los cortes en las partituras, negó permisos a los artistas, insultó a cantantes populares y veteranos, rabió, golpeó el suelo con los pies, maldijo, tomó ojeriza a ciertos músicos, sermoneó a los artistas acerca de su moral (parece que Mahler era hasta cierto punto un mojigato), e insistió en que le obedeciera no solo el personal de la ópera sino también el público. Si en la sala se oía un murmullo o un ruido, Mahler se volvía y miraba hostil. El público se intimidaba. Se convirtió en una leyenda en Viena y cuando los cocheros le veían caminando por la calle le señalaban y murmuraban a sus pasajeros: «*Der Mahler!*». Su esposa decía que vivía perseguido por los demonios, incapaz de aceptar un compromiso. Insistía en buscar una perfección que no está al alcance de los mortales y se exigía tanto como exigía a otros. En los ensayos y las funciones corría de un extremo al otro de su camerino como un animal enjaulado, y de sus labios brotaban sollozos.

La juventud de Viena, los músicos jóvenes y los dioses de la galería le amaban y apoyaban. Los conservadores rezongaban al oír su nombre. Todo lo que hacía Mahler era distinto de lo que se había hecho antes. Pugnaba por alcanzar una combinación integral de la música y la escena; insistía en la claridad absoluta. Cuando representaba a Mozart llevaba la música al primer plano, con vitalidad y drama, tratando de alcanzar el mismo nivel que la vida de los personajes en la escena. Todo esto era muy distinto del estilo seco, o rococó, o casi elegante en que los directores anteriores

habían interpretado las óperas. Cuando Mahler presentó *Tristán e Isolda*, con la escenografía vanguardista de Alfred Roller, el episodio provocó furor. La producción anticipó el expresionismo, por sus formas libres y el empleo de efectos de luz. Asimismo, Richter la había dirigido como sinfonía, en cambio Mahler la dirigió como ópera, en la cual las voces se destacaban tanto como la orquesta, y las culminaciones orquestales eran casi histéricas cuando el atemperamiento y la acción lo exigían. Se desató una intensa campaña contra él, con virulentos ataques de las poderosas fuerzas antisemitas de Viena. Pero Mahler se las arregló para sobrevivir.

Preparaba y dirigía cada actuación como asunto de vida o muerte. Era enemigo de la rutina, y decía siempre: «La tradición es pereza». (Toscanini afirmaría: «La tradición es la última mala ejecución»). La primera presentación en Viena de *Louise* de Charpentier ofrece un ejemplo de su escrupulosidad y su búsqueda de la perfección. Después de decidir que presentaría la nueva ópera, Mahler envió a su director de escena, al *régisseur* y al modisto a París para estudiar la producción. Después, invitó a Charpentier a asistir al estreno. Charpentier se presentó en un ensayo con trajes y consideró que todo estaba mal, sin excluir la dirección de Mahler. Mahler se apresuró a cancelar el estreno y lo remitió a seis semanas más tarde. Ordenó una nueva escenografía y nuevos trajes de acuerdo con las especificaciones de Charpentier y estudió con él la partitura. Cuando al fin se realizó el estreno, Charpentier se sintió muy satisfecho —lo cual era comprensible— y afirmó que esta representación era superior a la de París.

Como apuntaba a una ejecución integral, Mahler estaba orgulloso del hecho de que cuando él dirigía era posible oír a los cantantes. Este es un signo del director de ópera experimentado. Richard Aldrich, crítico del *Times* de Nueva York, comentó esta cuestión cuando Mahler dirigió a Wagner en el Metropolitan Opera:

> Se concedieron a las voces derechos que seguramente Wagner nunca quiso negarles. El principal, el de ser oídas… La parte orquestal… no ahogó las voces, y aquí destacaba también una belleza que no siempre ha sido observada en las representaciones wagnerianas; la combinación de las voces con el tono orquestal.

Pugnando constantemente por alcanzar la perfección y no hallándola nunca, Mahler acabó por despreciarse él mismo. Nunca encontró una orquesta que le satisficiera, una orquesta que mostrase el mismo tipo de consagración y espíritu musical que a él le caracterizaba. Escribió:

> Hay costumbres terribles, o más bien defectos, que he observado en todas las orquestas. No saben leer las indicaciones de la partitura, y por lo tanto pecan contra la sagrada ley de la dinámica y del ritmo interior oculto de una obra. Cuando ven un *crescendo* inmediatamente tocan forte y aceleran; en un diminuendo pasan al piano y retrasan el tempo. Uno busca en vano gradaciones para el mezzoforte, el forte, el fortissimo, o el piano, el pianissimo, el pianississimo. Y los sforzando, los forte piano, el acortamiento o la extensión de las notas se manifiestan aún menos. Y si uno les pide que ejecuten algo que no está escrito —como es tan necesario cuando uno acompaña a los cantantes en la ópera— está perdido, sea cual fuere la orquesta.

Se trata de una antigua queja, formulada antes por Haydn, Weber, Wagner y todos los buenos músicos. Cuanto más elevada la mente musical y más fino el oído, menos feliz se siente ese hombre con los simples mortales que actúan en las orquestas. Theodore Spiering, maestro de conciertos de Mahler, se creyó obligado a explicar la actitud de Mahler y a disculparle: «Como director, Mahler alcanzó una independencia que a veces era casi fatal para la orquesta. Exigía iniciativa a sus hombres; a menudo olvidaba que cierta capacidad artística, que no todos los músicos de orquesta poseen, es esencial para desplegar esa iniciativa». Sea como fuere, la afirmación de Mahler acerca de lo que él esperaba de una orquesta, nos permite comenzar a formarnos una idea acerca del tipo de respuesta y de matiz que él buscaba. Creía lo que todos los músicos sensibles comprenden más tarde o más temprano. De acuerdo con sus propias palabras: «Lo mejor de la música no está en las notas».

Durante los primeros años Mahler era una figura enérgica en el estrado y de él se desprendían emanaciones de energía nerviosa. El crítico vienés Max Graf recordaba que Mahler se abalanzaba literalmente sobre el estrado. «Su modo de dirigir era sin duda

sorprendente durante sus primeros años de actividad en Viena. De pronto su batuta salía disparada hacia adelante, como la lengua de una serpiente venenosa. Con la mano derecha parecía arrancar la música a la orquesta, como si la extrajera del fondo de una cómoda. Dirigía su mirada ardiente hacia un músico que estaba sentado lejos, y el hombre se estremecía». Después, Mahler adoptó una actitud más calmada, con un compás simple y el cuerpo inmóvil, los ojos moviéndose hacia aquí y hacia allá. Bruno Walter, que coincidió en que Mahler usaba movimientos violentos durante sus primeros años, afirmó que hacia el final su modo de dirigir «ofrecía una imagen de serenidad casi sobrecogedora, aunque no por eso disminuía la intensidad expresiva. Recuerdo una ejecución de la *Sinfonía doméstica* de Strauss, bajo la batuta de Mahler; en esa obra el contraste entre el estrépito de la orquesta y la actitud inconmovible del director que había desencadenado ese estruendo suscitaba una impresión pavorosa». Ernst Lert, intendente de la ópera y director de escena, que estudió en Viena durante los Años de Oro, confirma el recuerdo de Walter. Lert se sintió «atemorizado y fascinado» por Mahler incluso antes de asistir al concierto en que el compositor dirigió el estreno de su propia Sexta Sinfonía. «Su inmovilidad estatuaria frente a la enorme orquesta, incluso cuando ella explotaba en un indescriptible torbellino de temperamento y desesperación, originaba la misma impresión sobrecogedora, más aún, una impresión incluso más temible, porque un solo movimiento impulsivo de su mano o de la cabeza habría aliviado la tensión casi insoportable».

Las interpretaciones de Mahler seguramente eran sobremanera dramáticas, estaban colmadas de contrastes y parecían sumamente amaneradas juzgadas por las normas actuales. Uno de sus manierismos era destacar las notas sostenidas, como había hecho Wagner en la Quinta de Beethoven. En Viena, Lert oyó a Mahler dirigir la Obertura de la *Flauta Mágica* y, «cuando Mahler terminó el primer acorde, la pausa que siguió fue tan prolongada que aparté la vista de la partitura para comprobar por qué el director no continuaba. En ese mismo instante atacó el segundo acorde. Después, hubo una pausa que pareció aún más larga». Y cuando hacia el fin de la obertura se repitió la secuencia, las pausas fueron aún más acentuadas. Sin duda, la dirección de Mahler tenía una

elevada proporción de retórica, con sus correspondientes signos de puntuación. Quizá estaba ilustrando un programa que él había elaborado en su propia mente. Mahler dijo cierta vez que todas las sinfonías compuestas a partir de Beethoven incluían cierto tema de programa implícito. Y sabemos que todas las sinfonías de Beethoven reunían esa condición: el Destino, la Naturaleza, la Suerte, Dios, el Abismo, la Lucha, la Resolución, la Resignación; todo en permanente flujo, agrupándose y descomponiéndose.

Como todos los músicos contemporáneos, Mahler modificaba considerablemente la música que dirigía. «Por supuesto, las obras de Beethoven necesitan ciertos cambios», dijo cierta vez. Obsérvese el «por supuesto». Bruno Walter, que idolatraba a Mahler, intentó explicar su actitud. Si en efecto Mahler modificaba las obras clásicas, esa práctica estaba dirigida «contra la letra y hacia el espíritu» del compositor. Mahler nunca vaciló a la hora de retocar, y fue objeto de permanentes ataques a causa de ciertas modificaciones especialmente serias, por ejemplo en las sinfonías de Schumann y Beethoven. Mahler contestó a sus críticos con el antiguo argumento —antiguo incluso en su tiempo—. «Si Beethoven viviese». «La obediencia fanática a la partitura» —escribe Walter— «no le impidió ver las contradicciones existentes entre las instrucciones del texto y las intenciones reales del compositor». Pero ¿dónde está la línea divisoria? Por mucho que Walter u otro cualquiera intente justificarlas o explicarlas, las interpolaciones de Mahler podían ser arbitrarias y a menudo contraponerse realmente a la partitura. La Obertura de *Manfredo* de Schumann siempre representó un problema a causa de su comienzo. La síncopa no cuadra. La solución de Mahler fue insertar un gran golpe de címbalos al comienzo. De este modo se define el metro, pero el recurso es absolutamente antischumanniano. Mahler también modificó *Francesco da Rimini* de Tchaikovsky, de modo que acabó durando once minutos en lugar de los acostumbrados veintitrés. Usó vientos de madera dobles en la Sexta de Beethoven; duplicó los oboes en la pequeña cadenza del primer movimiento de la Quinta de Beethoven. Si hemos de creer a Otto Klemperer, Mahler adoptaba la misma actitud frente a su propia música. Klemperer cita una observación de Mahler en el sentido de que si su Octava Sinfonía no sonaba bien, quien lo deseara podía modificarla «con la

conciencia tranquila».

Después de diez años, en 1907, Mahler renunció a la Opera de Viena. En ese momento el público y la mayoría de los críticos le apoyaban, y no fue obligado a abandonar el cargo. Max Graf siempre creyó que Mahler renunció sobre todo porque no se aceptaban sus sinfonías, más que a causa del antisemitismo o las dificultades de carácter administrativo. La música de Mahler —no su estilo de dirección— era el objeto de ataques permanentes, y Graf opinó que Mahler presentó su renuncia obedeciendo a un impulso y en el apremio del momento y que más tarde lamentó el paso dado.

Pasó directamente de Viena a la Metropolitan Opera. Al principio se sintió complacido. En la Metropolitan podía trabajar con voces mejores que las que había tenido en Viena. Bajo su mando estaban figuras como Caruso, Fremstad, Bonci, Scotti, Chaliapin, Gadski, Plantón, Stracciari, Van Rooy, Homer, Rappold, Sembrich, Farrar, Eames, Destinn y Burrian. ¡Qué nómina! Se observó también que el tiránico Mahler cambiaba en Nueva York. En Viena dirigió todas las óperas sin cortes. En Nueva York no solo usó los cortes usuales sino que incluso agregó varios nuevos a los antiguos. Los escenarios que le habían enfurecido en Viena simplemente le divertían en Nueva York. Mahler trabajó de firme durante la primera temporada, y dirigió *Tristán e Isolda, La walquiria, Sigfrido, Don Giovanni* y *Fidelio*. Regresó para la temporada 1908-1909, y también fue invitado por Walter Damrosch a dirigir la Sinfónica de Nueva York, con la cual presentó el estreno norteamericano de su Sinfonía Número 2. En este momento, Mahler estaba cansado y enfermo, y se quejaba agriamente de todo. En la vida de Nueva York había muchas cosas que no le agradaban. Prefería estar solo, pero comprobó que debía asistir a fiestas. Mahler, que no sabía mantener conversaciones intrascendentes y carecía de virtudes sociales, detestaba las fiestas y la sociedad.

A sus dificultades se sumaba la presencia de Arturo Toscanini, que llegó para la temporada de 1908-1909 con el nuevo gerente, Giulio

Gatti-Casazza.

Toscanini reclamó *Tristán e Isolda* como su primera producción. Mahler sintió desagrado pero tuvo que ceder, a pesar de que se

había ensayado con la orquesta. Hubo un choque inevitable entre dos personas de voluntad tan fuerte. Toscanini pronto adoptó una actitud despectiva frente a Mahler. Muchos años después, Toscanini dijo que una de las razones que le habían inducido a acudir a la Metropolitan Opera fue el hecho de que un músico tan grande como Mahler trabajaba allí. Pero, agregó Toscanini, pronto advirtió que Mahler no daba todo lo que podía, y que estaba siguiendo el camino fácil. Y en efecto, el Mahler de Nueva York era muy distinto del Mahler de Viena. El propio Mahler se disculpó públicamente por su mediocre desempeño. Observó que los hombres no acudían a los ensayos, que cuando venían no trabajaban con bastante intensidad, y que dirigir en esas circunstancias era una farsa. Pero Toscanini no compartió esa opinión.

Quizá cuando viajó a Nueva York Mahler pensó que esos norteamericanos provincianos no advertirían que él manipulaba la partitura, o que si lo advertían no les importaría. Muchos músicos europeos del momento en efecto llegaban a Estados Unidos con la creencia sincera de que el país era en general un desierto; que los vaqueros y los indios estaban sobre la orilla opuesta del río Hudson. Algunos todavía vienen a Estados Unidos con esa actitud. Pero en Nueva York había en ese momento críticos tan importantes como W. J. Henderson, Richard Aldrich, Henry Krehbiel, Henry T. Finck y James Huneker; es decir, un grupo de críticos tan sólido y conocedor como el que más. Algunos de ellos no reaccionaron amablemente ante las actitudes altivas de Mahler, y sobre todo, los cortes que practicó en *Tristán* provocaron muchas críticas desfavorables. El *Musical Courier*, por entonces la publicación especializada más influyente del mundo, fue uno de los pocos órganos dispuestos a acompañar a Mahler. El *Courier* adoptó un criterio francamente popular:

> Las óperas de Wagner son demasiado largas, no para los peregrinos que acuden a Bayreuth sino para los atareados neoyorquinos, que después de trabajar el día entero no desean permanecer en la casa de ópera mucho más de tres horas. Mediante juiciosos cortes, Antón Seidl solía imponer dimensiones razonables a las óperas de Wagner sin sacrificar ninguna de las mejores páginas. El señor Mahler sigue este ejemplo.

> También ha prometido reducir el *Don Giovanni* de Mozart de tres horas y media a dos horas y tres cuartos.

En lugar de regresar a la Metropolitan Opera, Mahler regresó a Nueva York como director de la Filarmónica. La señora Untermeyer y la señora Sheldon decidieron que un director tan grande debía tener su propia orquesta sinfónica. Mahler, que dirigió dos conciertos de prueba, aceptó con la condición de que se le concediese el control completo de la orquesta, los programas y el personal. Durante su primera temporada trajo a su propio maestro de conciertos, Theodore Spiering, y remplazó dos terceras partes de la orquesta. Inmediatamente tuvo problemas con todos: la orquesta, los críticos, la junta de la sinfónica, el público. Dijo en voz muy alta que su misión era educar a la orquesta y al público. Eso no cayó muy bien en los oídos de todos los interesados; y era cierto que en 1909 había un nivel muy elevado en Nueva York, una ciudad tan culta en la esfera musical como cualquiera de las capitales europeas.

Acerca de las condiciones que Mahler reunía, no cabía la más mínima duda. Los mejores músicos respondían por él. Cuando Rachmaninoff ejecutó su Concierto en re menor con Mahler, el pianista escribió que era «el único director a quien considero digno de ocupar un lugar al lado de Nikisch». Mahler había estudiado realmente la música y Rachmaninoff se sintió muy impresionado:

> De acuerdo con la opinión de Mahler, cada detalle de la partitura era importante, una postura muy desusada en los directores. Aunque el ensayo debía concluir a las 12.30, tocamos y tocamos, sobrepasando de lejos ese límite; cuando Mahler anunció que se ensayaría otra vez el primer movimiento, yo esperaba que hubiese voces de protesta entre los músicos, pero no advertí un solo signo de irritación.

Las dos temporadas de Mahler con la Filarmónica fueron tormentosas. Algunos críticos no podían soportarle y se oponían especialmente a su incesante trabajo de modificación y reorquestación. Si la orquesta no simpatizaba con Mahler, el sentimiento era recíproco. Mahler describió a la Filarmónica como «la auténtica orquesta norteamericana, flemática y sin talento». Aprendió a desconfiar de su orquesta, y cierta vez, antes de

comenzar el acorde descendente durante un ensayo del Preludio de *Lohengrin*, gritó a los músicos, antes de que se hubiese emitido una sola nota: «¡Demasiado alto!». Poco antes del final de la temporada, Mahler fue convocado por el director para exigirle que se defendiera de toda suerte de acusaciones. «Fue una tontería», dijo el *Musical Courier*, «traer de Europa a un juez supremo como Mahler y someterle a la dirección de un jurado de enaguas». Mahler había disgustado mucho a las damas de la junta. No les agradaba el modo en que él había dirigido *La Patética* de Tchaikovsky; no les agradaba el escándalo que estalló cuando el pianista Josef Weiss se retiró de un ensayo y rehusó interpretar el concierto; no les agradó el modo en que Mahler y Busoni ejecutaron el Concierto *Emperador*. Una de las damas tuvo el descaro de decir a esos dos grandes músicos, durante el ensayo: «No, eso jamás servirá». Además, había un déficit de 75.000 dólares. Tampoco la programación de Mahler complacía a las buenas señoras. Las tensiones se acentuaron. La orquesta afirmó que Mahler había infiltrado un espía en el grupo de los segundos violines. (Era cierto). Todo esto fue usado contra Mahler en la audiencia. No sabemos si Mahler hubiese presentado batalla. Pero enfermó y Spiering dirigió el resto de la temporada. Mahler regresó a Europa para recuperarse y su esposa relató a la prensa lo que había sucedido. «Ustedes no imaginan lo que el señor Mahler ha sufrido. En Viena mi marido era todo poderoso. Ni siquiera el emperador le impartía órdenes. Pero en Nueva York había diez damas que le llevaban de aquí para allá como un títere…». Pocos meses después Mahler había muerto. No vivió lo suficiente para presenciar su triunfo en el único aspecto que realmente le importaba: su música.

21

Richard Strauss

En muchos aspectos Richard Strauss continuó la tradición de Mahler. Como Mahler, fue un compositor importante y en cierto período estuvo a cargo de la Staatsoper de Viena, la casa que gracias a Mahler brilló a tanta altura. Pero desde el punto de vista musical y temperamental sería imposible hallar dos directores tan distintos. Strauss pertenecía a la tradición de Muck: un literalista musical con un minúsculo compás y un método antirromántico. Sin embargo, no comenzó de ese modo. En su carácter de protegido de Bülow con la Orquesta Meiningen en 1884 durante un tiempo estuvo bajo la influencia del gran hombre, con sus modificaciones de los tempos y todo el resto; y Max Graf, que escuchó al Strauss de los primeros tiempos, recordaba los muchos accelerandos y ritardandos. Su método provocaba comentarios. La gente estaba acostumbrada a la amplitud todopoderosa, ondulante y majestuosa de Richter, y aquí está un joven músico de la nueva escuela «que no era poderoso y amplio, sino esbelto y nervioso sobre el estrado… Y sobre todo sorprendía el flexible y delicado sentido sonoro, el nervioso sombreado…».

Eso fue al principio. Más tarde Strauss, que de diferentes modos desarrolló actividad sobre el estrado durante toda su larga vida, se esforzó mucho por evitar los excesos e incluso el sentimiento y se convirtió en un antirromántico total. A medida que envejecía, se mostraba cada vez más suspicaz frente a los efectos expresivos. En 1933 supervisó el estreno de su *Arabella* en Dresde. Clemens Krauss había preparado la producción y la dirigía con sus muchos rubatos, pausas, retardos y variaciones de los tempos. En el ensayo, Strauss

se impacientó y barrió todo eso. «Nein, kein ritardando», o «Keine fermate», o «Einfach. Im Takt». Cierta vez dijo a una orquesta, que ensayaba el movimiento lento de una sinfonía de Beethoven: «Caballeros, por favor, no tanta emoción. Beethoven no era tan emocional, ni mucho menos, como nuestros directores».

Remplazó el gran movimiento emocional por la claridad y el ritmo, y abordó el asunto con gestos contenidos y el compás mínimo. George Szell dice que le interesaba muchísimo la precisión, «y tenía un compás muy pequeño, un golpe preciso siempre acompañado de otro toque ascendente con la muñeca». El propio Strauss formulaba algunos comentarios acerca del compás: «Cuanto más cortos los movimientos del brazo, y más limitados a la muñeca, más precisa la ejecución». Incluso formuló algunas observaciones heréticas. «La mano izquierda nada tiene que hacer en la dirección. El lugar que le corresponde es el bolsillo del chaleco, de donde debe salir para contener o para realizar algún gesto secundario; para lo cual, en todo caso, una mirada apenas perceptible, debería bastar». Después, formulaba algunas observaciones técnicas:

> A lo largo de cincuenta años de práctica, he descubierto qué poco importante es marcar cada cuarto u octavo de nota. Lo decisivo es que el toque ascendente que contiene la totalidad del tempo siguiente, sea rítmicamente exacto, y que el toque descendente sea sumamente preciso. La segunda mitad del compás no tiene importancia. A menudo la dirijo como un *alla breve* [es decir, de a dos]. Siempre dirijo por períodos, nunca por compases… Los directores de segunda clase a menudo tienden a prestar excesiva atención a los desarrollos del detalle rítmico y de ese modo emiten la forma adecuada de la frase como un todo… Cualquier modificación del tempo impuesta por el carácter de la pieza debe ejecutarse imperceptiblemente, de manera que la unidad del tempo se preserve intacta.

Estas palabras fueron escritas por un director de vasta experiencia. El primer intento de dirección de Strauss fue con la Orquesta Meiningen y la obra fue su propia Suite para vientos. Bülow no le concedió tiempo para ensayar y Strauss dirigió su obra «en un estado de ligero coma. Solo puedo recordar hoy que no cometí errores garrafales». De Meiningen pasó a Munich, y allí de

1886 a 1889 fue tercer director de la ópera. Los pocos años que siguieron estuvo en Weimar, y en 1894 sucedió a Bülow como director de la Filarmónica de Berlín. De nuevo Munich; después presentaciones como invitado en todo el mundo, generalmente para ejecutar su propia obra; algo de Bayreuth; una prolongada estancia (1898 a 1918) en la Opera de Berlín; codirector con Franz Schalk de la Staatsoper de Viena de 1919 a 1924; muchas presentaciones como invitado en Europa y América.

Naturalmente, durante todos estos años componía sin descanso: primero su notoria secuencia de poemas sinfónicos y después, la posterior concentración de sus esfuerzos en la ópera. También suscitaba gran admiración por su talento comercial. Para decirlo francamente, Strauss amaba el dinero, y su esposa amaba el dinero incluso más que él. El afortunado Strauss estaba en condiciones de fijar un elevado precio a su servicio, y todos comentaban su capacidad para enriquecerse como compositor. Ya en 1909 el *Plain Dealer* de Cleveland publicó un extenso artículo acerca de sus honorarios y derechos, y calculó que los ingresos de Strauss eran de 60.000 dólares anuales, «y abriga la esperanza de duplicar en cinco años esa cifra». Las anécdotas acerca de la codicia de Strauss circulaban por doquier y fuesen o no ciertas Europa entera se regodeaba escuchándolas. Strauss (decía una versión) va a Dresde para asistir a un ensayo de *Salomé*. Al regresar a Berlín su hijo le recibe en la estación. «Papá, ¿cuánto te han dado por la dirección del ensayo?». Strauss se siente profundamente conmovido; derrama lágrimas de alegría; abraza al jovencito. «Ahora sé que eres verdaderamente mi hijo». Durante su primera gira por Estados Unidos dirigió varios conciertos en las grandes tiendas Wanamaker, cobrando elevados honorarios y entonces hubo mucha controversia. Algunos músicos alzaron horrorizados las manos. Strauss no les hizo caso. Dijo que era mejor ganar dinero honestamente que quejarse ante quienes lo ganan.

Destacamos aquí este aspecto del carácter de Strauss porque explica varias cosas en relación con su enfoque del arte, que era eminentemente práctico. Los que estaban cerca de Strauss reconocían que el compositor podía sentirse más interesado en sus honorarios que en los resultados artísticos. Si la música o el ambiente le estimulaban, volcaba toda su persona en la dirección. Si

no era el caso, se le veía hastiado, en una actitud mecánica. Su obra siempre fue precisa y musical, pero a menudo estaba desprovista de vida. Gregor Piatigorsky, que cierta vez interpretó el *Concierto para Violoncelo* de Haydn bajo la batuta de Strauss, dice que este suprimió la introducción y a cada momento consultaba su reloj. Hacia el final de su carrera como director, la indiferencia fundamental de Strauss era evidente para todos. Explicaba un pasaje y lo ensayaba una o dos veces. Si salía bien, magnífico; si salía mal se encogía de hombros. «Cuando era joven, me achacaban la culpa si otros cometían un error. Ahora, si yo cometo un error, es culpa de *los otros*». Es inevitable la conclusión de que Strauss tenía una actitud cínica acerca de su propia labor como director, y algunas de sus *Diez reglas de oro para el álbum de un joven director*, escritas alrededor de 1922, en efecto exhiben cierto grado de cinismo:

DIEZ REGLAS DE ORO

Para el álbum de un joven director

1. Recuerde que usted hace música no para divertirse, sino para complacer a su público.
2. No debe sudar cuando dirige: solo el público debe entrar en calor.
3. Dirija *Salomé* y *Electra* como si fuesen obras de Mendelssohn: música mágica.
4. Nunca dirija miradas alentadoras a los bronces, excepto una breve ojeada para aportarles una indicación importante.
5. Nunca deje de vigilar a los cornos y los vientos de madera. Si usted puede oírlos es porque todavía suenan demasiado alto.
6. Si usted cree que los bronces no soplan con bastante fuerza, rebájelos otro punto o dos.
7. No es suficiente que usted mismo oiga cada una de las palabras cantadas por el solista. De todos modos, debería conocerlas de memoria. El público debe encontrarse en condiciones de seguir sin esfuerzo las palabras. Si no las entienden, se adormecerán.

8. Acompañe siempre a un cantante de tal modo que él pueda cantar sin esfuerzo.
9. Cuando usted cree que ha llegado a los límites del prestissimo, duplique el ritmo. [2]
10. Si usted aplica cuidadosamente estas normas, con sus excelentes cualidades y sus grandes realizaciones, conseguirá ser siempre el preferido de sus oyentes.

Todo esto es muy ingenioso y revela talento para la paradoja; y por supuesto, hay una verdad esencial en cada una de las observaciones. Pero de todos modos es frívolo. También podría afirmarse que los tempos rápidos de Strauss provenían del cinismo o el hastío. Sus tempos fueron rápidos desde el principio y llegaron a ser más veloces a medida que envejeció, hasta el extremo en que Friedelind Wagner y otros afirman que eran inexplicables. En Bayreuth dirigió el primer acto de *Parsifal* en una hora treinta y cinco minutos, comparado con una hora cincuenta y cuatro minutos de Muck y dos horas dos minutos de Toscanini. En el concierto en conmemoración de Siegfrid Wagner redujo la Novena de Beethoven a cuarenta y cinco minutos exactos, «sin que se le humedeciera el cuello o le cayera una gota de sudor», según afirmó un espectador. (La mayoría de las representaciones de la Novena duran poco más de una hora). Su grabación de la Séptima de Beethoven, realizada a mediados de la década de 1920 con la Orquesta de la Opera del Estado de Berlín, es sorprendente. Casi nunca hay un ritardo o un cambio de expresión o un matiz. La introducción lenta es casi tan rápida como el vivace siguiente; y el último movimiento, que incluye un importante corte, termina en cuatro minutos, veinticinco segundos. (Debería durar de siete a ocho minutos). Su grabación de la Obertura de *La flauta mágica* también tiene una velocidad terrible. El único factor que explica esta forma de dirección es la sugerencia de que Strauss entendía que esas sesiones eran nada más que un servicio retribuido, y que él debía concluir cuanto antes. Karl Böhm insiste en que Strauss en la sala de conciertos en nada se asemejaba a Strauss en los discos. Pero los discos dejan una mala impresión. Son vergonzosos, y ciertamente no constituyen un

testimonio de la probidad de Strauss.

Era muy famoso como director de Mozart, pero incluso aquí no es posible que su grabación de la Sinfonía en sol menor le haga justicia. Recorre rápidamente la música sin fuerza, ni encanto, ni inflexión, con una rigidez metronómica. Tampoco puede afirmarse que la falta de matices es culpa de la grabación, que es eléctrica y no acústica. Más o menos por la misma época, Erich Kleiber y la misma Orquesta de la Opera del Estado de Berlín grabaron la Sinfonía en mi bemol de Mozart y no hay comparación posible entre los respectivos directores. La ejecución de Kleiber tiene mucho más calidad, más personalidad, y muchas ideas interesantes.

En sus mejores expresiones, Strauss tiene mucho más que decir que lo que se manifiesta a través de estos discos. Un director no hubiera podido alcanzar su eminencia si no hubiera tenido mucho que dar. Su principal aportación fue probablemente la rectificación del exceso romántico. Pronto se distanció de la escuela de Nikisch, e incluso de la tradición de Bülow y Wagner, en la cual se había formado. Strauss atacó la práctica entonces universal de usar ritardandos antes de los segundos temas. En cambio, reclamó una línea larga y continua, que exigía proporción y equilibrio. Como compositor de ópera, insistió casi hasta la saciedad en la necesidad de adaptar la orquesta de manera que cada palabra pronunciada en escena, que cada melodía de los cantantes llegase claramente. Y sobre todo, evitó el sentimentalismo. Leo Wurmser, un músico que trabajó con Strauss, afirma que las grandes melodías y los pasajes líricos de las óperas del propio compositor, «que bajo la batuta de otros directores a menudo suenan baratas y sentimentales, rara vez suscitaban ese efecto cuando Strauss dirigía. Creo que esto respondía principalmente al hecho de que él las interpretaba exactamente en el tempo adecuado. Pero su comportamiento, nada emocional, ante el pupitre quizá tuviese algo que ver con el resultado».

En todo caso, parece dudoso que Strauss poseyera jamás la gran visión: la pasión y la creencia fervorosa, la dedicación absoluta al arte —la unilateralidad, si así se prefiere— que es el rasgo distintivo del gran intérprete. Pero en efecto eliminó muchos de los amaneramientos que habían caracterizado la obra de los directores románticos. Por desgracia, también desechó algunas de las mejores

cualidades de estos hombres. Lo que restó fue el producto de una inteligencia fría y aguda, y un enfoque musical que, como el de Muck, condujo directamente al estilo moderno.

Corresponde decir algunas palabras acerca de algunos de los intérpretes más importantes de Strauss. En primer lugar, Franz Wüllner, de Munich, Dresde y Colonia, que ya dirigía la música de Strauss en 1885, y más tarde dirigió la primera ejecución de *Till Eulenspiegel* y *Don Quijote*. En Dresde estaba Ernst von Schuch, que llegó a la ciudad en 1872 y fue el director de la casa de ópera de 1882 a 1914. Schuch dirigió los estrenos mundiales de *Feuersnot* (1901), *Salomé* (1905), *Electra* (1909) y *El caballero de la rosa* (1911). En general, Strauss aprobaba el trabajo de von Schuch y se refería a él llamándolo «el concienzudo Schuch». Famoso por sus elegantes presentaciones de las óperas francesas e italianas, y como acompañante discreto, Schuch (dice Strauss, con cierta malicia) «había perfeccionado este meritorio arte hasta tal punto que bajo su batuta incluso las óperas de Wagner sonaban un poco comunes». Durante los ensayos de *Electra* Strauss incitaba constantemente a Schuch, y trataba de conseguir que avivase la orquesta. Tanto le presionó Strauss que el irritado Schuch dirigió el ensayo poseído por una verdadera furia, y Strauss tuvo que decirle que se contuviese. «¡Ya lo ve!», exclamó triunfante Schuch. Y, agrega Strauss, «la primera ejecución exhibió un equilibrio perfecto». En otro lugar Strauss dirige otro tiro a Schuch. «Los cortes eran la especialidad de Schuch. Creo que nunca dirigió una ópera sin cortes y se sentía especialmente orgulloso cuando podía excluir un acto entero de una ópera moderna». Después del estreno de *El caballero de la rosa*, Schuch se apresuró a practicar «los cortes más terribles», y estos a su vez fueron imitados por los directores de otros teatros. Strauss tuvo que luchar años enteros para corregir la situación. Pese a las burlas de Strauss, Schuch era un director refinado y hábil que convirtió a Dresde en una de las mejores casas de ópera del mundo.

Franz Schalk, que compartió con Strauss la dirección de la Staatsoper de Viena a principios de la década de 1920 y fue su único director de 1924 a 1931, repetía hasta cierto punto las características de Schuch: pulido, elegante, dotado de una formidable cultura musical. Dirigió el estreno mundial de *La mujer sin sombra* en 1919. Schalk nunca se preocupó demasiado por los

elementos dramáticos de la ópera. Lotte Lehmann, que dice que Schalk parecía «un cortesano increíblemente refinado», no le consideraba un administrador muy eficaz. No pudo afrontar las luchas internas que prevalecen en todas las grandes casas de ópera y las intrigas que le obligaron a retirarse apresuraron su muerte. Schalk dejó algunas grabaciones realizadas con la Filarmónica de Viena y sus interpretaciones de partituras como las Sinfonías Sexta y Octava de Beethoven son notables por su movimiento natural, el refinamiento y el lirismo.

Desde el punto de vista cronológico, el último de los colaboradores importantes de Strauss fue Clemens Krauss, que dirigió los estrenos de *Arabella* (1933), *Friedenstag* (1938), *Capriccio* (1942; también escribió el libreto), y *Die Liebe der Danae* (producida en 1952, tres años después de la muerte de Strauss). Conocido principalmente como especialista en Strauss, Krauss fue un músico excelente que se sintió completamente cómodo en todos los tipos de música. También fue un pianista admirable que a menudo acompañó a su esposa, la soprano Viorica Ursuleac, en diferentes recitales. Strauss le respetaba mucho y el elevado número de grabaciones de Krauss aporta sobrado testimonio de la existencia de un talento superior.

22

Felix Weingartner

Otro de los directores que jugó un papel en la transición entre el romanticismo del siglo XIX y la austeridad del XX fue Félix Weingartner, una de las principales figuras de su tiempo. Como alumno de Liszt —Weingartner fue un pianista de excepcional jerarquía— tuvo oportunidad de participar en el romanticismo sin mácula. Pero pocos años más tarde ya estaba atacando el romanticismo mancillado. Weingartner nunca atacó a Liszt, pero sí se volvió contra Bülow, que (a su juicio) era el archimalvado que representaba todo lo que era amanerado y antimusical en la dirección. Ya en 1887, apenas tres años después de su presentación profesional, Weingartner rompió con Bülow y su escuela. El tema concreto fue *Carmen*, una ópera que, de acuerdo con la opinión de Weingartner, Bülow dirigía con un movimiento lento y arrastrado. Bülow dijo al mundo que él dirigía de ese modo la ópera porque consideraba que era el modo de expresar la dignidad de los españoles. Cuando Weingartner dirigió *Carmen* en Hamburgo, sus ideas eran tan distintas de las que sostenía Bülow que los críticos y el público armaron un escándalo. ¿Quién era este joven extremista que se atrevía a discrepar tan violentamente con las concepciones de *Der Meister*, el gran Hans Bülow? El resultado fue que se retiró a Weingartner de la dirección de la ópera. Se enfureció, por razones tanto artísticas como personales. Weingartner escribió más tarde: «¿Acaso Bülow no podía ver realmente, en el marco de este asunto tan discutido, que él me achacaba su propia falta puesto que no era yo —que restablecí las instrucciones inequívocas de Bizet— quien se mostraba arbitrario, sino él, que las había ignorado?».

(Weingartner nunca padeció falta de confianza en su propio saber). En su autobiografía Weingartner describe gráficamente el tipo Wagner-Bülow de dirección en tempo-rubato que tanto prevalecía entonces:

> Intentaban oscurecer los pasajes más claros seleccionando detalles insignificantes. Unas veces se asignaba a un ingrediente de importancia secundaria un significado que de ningún modo le correspondía. Otras, un acento que apenas hubiera debido destacar se convertía en sforzato. Con frecuencia se insertaba la denominada «pausa de descanso», sobre todo en el caso de un *crescendo* seguido inmediatamente por un piano, como si la música estuviese salpicada por fermatas. Estos pequeños trucos se complementaban con permanentes modificaciones y dislocaciones del tempo. Donde se exige una animación gradual o una reducción gentil y delicada del ritmo —pero a menudo incluso sin ese pretexto— se incorporaba un accelerando o un ritenuto violento y espasmódico.

Este no fue nunca el estilo de Weingartner, y precisamente su rechazo de la escuela de Bülow contribuyó materialmente a acelerar la aceptación del nuevo método. El momento era propicio. Por doquier se elevaban voces de crítica al exceso romántico. El espíritu de los tiempos parecía exigir un enfoque interpretativo más severo y Weingartner fue uno de los primeros que demostró el modo de lograrlo sin caer en la esterilidad. En el curso de su prolongada carrera fue un director dotado de gusto y sobriedad, desprovisto de amaneramientos y peculiaridades, casi siempre fiel a la partitura y en condiciones de hacer música con sinceridad y nobleza. Hasta cierto punto clasicista (fue uno de los primeros directores modernos que abordó a Mozart intentando acercarse al estilo del siglo XVIII), trató de obtener líneas claras, un equilibrio formal y ritmos firmes. Los músicos que tocaban bajo su dirección creían que obtenía mejores resultados gracias a la inspiración que a la técnica pura. Por su parte, Carl Flesch opinaba que el éxito de Weingartner dependía de la posibilidad de que sometiera totalmente a su voluntad a la orquesta. «Por lo tanto, su arte se apoyaba

esencialmente en fundamentos psíquicos, y su mera artesanía, tanto en la técnica de la batuta como en el ensayo con la orquesta, tenía un nivel relativamente primitivo». Aunque Flesch puede haber sido un excelente músico, su menosprecio por los directores era notorio; otros músicos se mostraron más generosos con Weingartner, sobre todo cuando se trataba de juzgarle en su labor sinfónica. En el campo de la ópera siempre hubo condicionamientos. El consenso era que en su dirección operística carecía de drama, pese a que Weingartner pasó una parte considerable de su vida en el teatro. Acerca de su dirección sinfónica no había discrepancias graves. Se le consideraba con justicia uno de los grandes.

Nacido en Dalmacia, de padre vienés y madre alemana, estudió piano y composición en Leipzig, asistió a la clase de Liszt en Weimar y cuando se orientó hacia la batuta realizó su primera presentación con *Il Trovatore*, en Graz. Era un hombre inquieto y nunca permaneció mucho tiempo en un mismo lugar. Realizó su aprendizaje en Ginebra, Danzig, Hamburgo y Mannheim. En 1891 pasó a la Opera de Berlín; después, a Munich. Cuando Mahler renunció a la Opera de Viena, Weingartner ocupó su lugar, pero solo durante tres temporadas. Los años siguientes estuvo en la Volksoper de Viena, como director invitado con importantes orquestas europeas y norteamericanas, como director de la Filarmónica de Viena de 1919 a 1927, y de regreso en la Staatsoper de Viena en 1935-1936.

Como tantos directores, se inició en la actitud de una figura coreográfica sobre el estrado, todo él movimiento y gesto. Cierta vez, en 1896, mientras dirigía la Novena de Beethoven en Berlín, perdió el control y el *Musical Courier* afirmó que «actuó como un loco y se golpeó él mismo con la batuta las manos, las piernas y los pies». El crítico continúa comparando negativamente a Weingartner con Theodore Thomas («el más sencillo y eficaz de los directores del mundo») y con Nikisch («un auténtico volcán de energía nerviosa contenida y controlada… y sin embargo, muestra una extraordinaria serenidad y un ritmo artísticamente descansado cuando ocupa el lugar del director»). Weingartner actuó en París como director invitado —era especialista en Berlioz— y cuando Debussy le vio, el director alemán le recordó la imagen de «un cuchillo nuevo». Los gestos de Weingartner, dijo Debussy, «poseen

una suerte de gracia angular; y después, súbitamente, el movimiento imperioso de sus brazos parece obligar a mugir a los trombones y provocan el frenesí de los címbalos. Es muy impresionante y roza lo milagroso». Debussy, que nunca podía resistir la tentación de pronunciar una frase ingeniosa, dijo que Weingartner dirigía la Sinfonía *Pastoral* con el cuidado de un jardinero concienzudo. Debemos a la escritora francesa Colette una imagen bien perfilada del joven Weingartner. En 1903 ella redactaba una columna de música en *Gil Blas*:

> Alto, afeitado, y con ese cutis descolorido, que de pronto viraba al carmesí, de un jesuita culto, Weingartner dirige con gestos que son grandiosos y ridículos. Los faldones de su chaqueta saltan con las sacudidas nerviosas de sus brazos o vuelan alrededor según el ritmo de sus puños martilleantes. Cuando abre las compuertas de la música, este alemán alcanza un estado epiléptico.

Pero esa frase no duró mucho. Poco después Weingartner llegó a ser famoso en los círculos orquestales por la sobriedad de sus gestos y la economía de su batuta. Una descripción poco conocida de Weingartner durante sus primeros años en Estados Unidos fue escrita por H. T. Parker después de un concierto de la Sinfónica de Boston en enero de 1906:

> Un hombre alto, enjuto, erguido y pálido, de rostro aquilino, la frente despejada, el cuerpo flexible; una apariencia casi impersonal hasta que comienza a trabajar. Es un hombre serio, y culto, y uno tiene la certeza de que es también un hombre del mundo del intelecto y el mejor músico, porque reúne las tres condiciones. Comienza, y el golpe mismo destinado a llamar la atención parece una chispa transformadora. Durante un instante el carácter vívidamente incisivo de su compás es deslumbrante. Parece castigar a sus hombres con un fino látigo. La claridad de la ejecución es la lucidez misma. Su precisión no deja margen para el error. Después, todo eso casi se desvanece en la fascinación de la mano izquierda. Con ella Weingartner traza una melodía, suaviza un ritmo, estimula, acalla, casi se diría que evoca el nacimiento de un instrumento determinado…

Weingartner fue un hombre complicado y multifacético. Para quienes le conocían bien, era un ser tierno e inocente, y muchos lo llamaban Parsifal; no siempre con la intención de otorgarle un cumplido; se sugería que era un tonto puro y simple. Muy apuesto, se le llamaba «El Dios Griego», y atraía a las mujeres, no las rechazaba. Contrajo matrimonio cinco veces. Esta es la lista: Marie Juilerat; la baronesa Fedora von Dreifus; la cantante Lucille Marcel; Roxo Bertha Kalisch, poetisa y cantante vienesa; y Carmen Studer, una de sus alumnas de dirección. Podía ser considerado, y también mostrar falta de tacto. Era un redactor compulsivo de folletos y cartas, que asediaba constantemente a los diarios en relación con los asuntos más variados. Como se llamaba Félix Weingartner, le publicaban las cartas. Acudía constantemente a los tribunales por diferentes asuntos; su vida parecía un litigio interminable. El crítico británico Edwin Evans creía que Weingartner padecía una forma benigna de manía de persecución. En una etapa temprana se adhirió a la astrología, de la que afirmaba era una ciencia muy descuidada. En 1891 encomendó a un «astrólogo experimentado» el estudio de la hora en que había firmado su contrato con la Opera de Berlín, y se horrorizó cuando supo que las estrellas tenían un aspecto desfavorable en su horóscopo. En su autobiografía dice sombríamente: «Las estrellas no mentían». La tragedia de su vida fue la imposibilidad de afirmarse como un gran compositor. Weingartner creía ser un genio a quien no se reconocía, pero por desgracia el mundo no opinaba lo mismo. Compuso óperas, sinfonías y música de cámara. Todas estas obras fueron ejecutadas y olvidadas inmediatamente.

Los años que pasó en la Opera de Viena fueron extenuantes. Se enredó en un pleito judicial, pues la Opera de Berlín afirmó que había faltado a su contrato al ir a Viena. Después, se le acusó de antisemita (un cargo contra el cual tuvo que luchar buena parte de su carrera). Como director de ópera fue la antítesis de su predecesor, Mahler. Poco después de hacerse cargo, dirigió *La walquiria* con importantes cortes y la prensa le atacó coléricamente. Weingartner, que siempre aprovechaba la oportunidad de practicar su prosa, escribió una extensa carta, para defender su posición, a la *Neue freie Presse*, y en ella dijo que durante décadas había estudiado a Wagner y había

> llegado a la conclusión de que muchas páginas del *Anillo de los Nibelungos, Tannhäuser* e incluso el tema breve *Holandés errante* son excesivamente largas, no solo por referencia al tiempo real sino también por la estructura orgánica, las necesidades dramáticas y (en las dos primeras obras) la unidad de estilo. Considero que los cortes razonables son un deber artístico que realza mucho el placer estético obtenido.

En esta carta, Weingartner también incluyó algunas observaciones ásperas acerca de la «tradición paralizadora» (cabe presumir que apuntaba a Mahler; ¡y cómo se habría reído este!). Después, formuló una declaración desafiante, y arrojó el guante directamente a la cara de los críticos: «Anuncio aquí que me propongo realizar en varias de las óperas de Wagner los cortes que me parezcan necesarios en favor de la necesidad artística. Tampoco me apartaré de mi objetivo a causa de cualquier tipo de oposición». Para terminar, un poco de casuística: «Permítaseme agregar que considero que "Wagner" y "wagneriano" no guardan la más mínima relación, y por el contrario son concepciones e ideas diametralmente opuestas. Reverencio tanto a Wagner que considero un honor confesarme un entusiasta antiwagneriano».

Quizá con el propósito de demostrar quién mandaba, uno de los primeros actos de Weingartner fue archivar una producción de *Fidelio* preparada por Mahler. Weingartner no quería saber nada con Mahler o con su tradición. Una de las consecuencias fue que todos los músicos y los cantantes contratados por Mahler se consideraban bajo sospecha. Muchos se alejaron —y entre ellos había varios favoritos de Viena— y hubo un enorme movimiento de personas. Esta situación no contribuyó a la popularidad de Weingartner. En un esfuerzo por corregir la situación, Weingartner incorporó a muchos cantantes nuevos. Muchos eran incompetentes. Roller, que había creado algunas de las grandes producciones del régimen de Mahler, adoptó una actitud hostil. Pronto Weingartner se encontró en una situación tal que nada podía hacer en Viena. Entre otras cosas, se le acusó de favoritismo hacia determinados cantantes, y sobre todo por referencia a Lucille Marcel, de soltera Wasself. Es posible que hubiese algo de verdad en la acusación; ella fue más tarde su tercera esposa. Las cosas llegaron al extremo de

que cuando se derrumbó una parte de la escenografía durante un ensayo de *Los maestros cantores* y fracturó la pierna de Weingartner, el crítico Julius Korngold sugirió que incluso la escenografía de la casa de ópera se sentía movida a rebelarse contra el director. Cuando Weingartner se alejó, sin pesar de ninguna de las dos partes, le sucedió el empresario de ópera Hans Gregor. La ópera de Viena no deseaba continuar sometida a la dirección de los músicos.

Cuando se limitaba a las cosas que conocía mejor, Weingartner era impecable. Era el director del áureo medio: nunca demasiado lento, nunca muy rápido, nunca muy bajo ni muy alto. «Un tempo lento», escribió cierta vez, «no debe ser tan lento que la melodía de la pieza *no* sea todavía identificable, ni tan rápido que la melodía *ya no sea* identificable». Los músicos de la orquesta solían decir de él que era el único director cuyo tempo nunca variaba entre el ensayo y la función. Uno podría agregar que sus ejecuciones variaron muy poco a lo largo de los años. Seguramente transcurrió más de una década entre sus dos grabaciones de la *Sinfonía en mi bemol* de Mozart, pero los tempos, los fraseos y la concepción son prácticamente los mismos. En la dirección de Weingartner no había romanticismos, ni aprovechamiento del ego. En cambio había, para decirlo con las palabras de Bruno Walter, «un tempo intenso, naturalidad y sencillez». Todas estas cualidades son perceptibles en la larga y discutida serie de grabaciones de Weingartner, una serie que comenzó en 1913 con un segmento del primer movimiento de la *Patética* de Tchaicovsky en un disco American Columbia de una sola cara. Su nivel era notablemente elevado. Nunca hay fallos del gusto, ni una frase fea, nada que no esté motivado por la actitud musical más elegante y la aristocracia de la concepción. A juicio de muchos, continúa siendo el más cabal y satisfactorio de todos los directores en su repertorio preferido.

23

Los italianos y Toscanini

Durante la mayor parte del siglo XIX Italia, que había originado tantas cosas importantes en la historia de la dirección, no aportó un solo director destacado a la escena internacional. En ese país hubo directores, algunos buenos, pero en general eran a lo sumo expresión de una cultura y una tradición operísticas. En Italia existieron muy pocas orquestas sinfónicas durante el siglo, e incluso en las grandes casas de ópera el nivel era bajo. Los directores italianos rara vez salían de Italia; y cuando acudían como directores invitados a las principales capitales de Europa, lo hacían únicamente para dirigir una ópera italiana.

Angelo Mariani fue el primero de los grandes directores italianos según entendemos hoy el término. Se presentó por primera vez en Trente en 1844, y hacia 1846 estaba en La Scala, dirigiendo muchas obras de Verdi y suscitando el interés del compositor. Más tarde, después de algunas apariciones en varias ciudades europeas, se instaló permanentemente en Génova. Verdi y él se convirtieron en íntimos amigos, y Mariani fue para el compositor italiano lo que Richter para Wagner. Ciertamente, Verdi aprovechó a su amigo, y le usó para diligencias de poca monta y cosas semejantes. Alrededor de 1870 esa amistad se quebró. Es posible que no fuese mera coincidencia el hecho de que después de la ruptura Mariani se adhiriese a la música de Wagner. Dirigió los estrenos italianos de *Lohengrin* y *Tannhäuser* en 1871 y 1872, respectivamente. Parece que Mariani fue un director vanidoso, temperamental y virtuoso, que no vacilaba en modificar todo lo que se le cruzaba en el camino, y que cambiaba los signos de expresión, los ritmos, los

tempos e incluso las notas. Todo esto apuntaba a la obtención de una mayor eficacia orquestal. Verdi miró con muy malos ojos las libertades que Mariani se tomó en *Don Carlo* y *La fuerza del destino*. En una carta a Giulio Ricordi, Verdi se quejó: «Todos coincidimos acerca de su capacidad, pero aquí no se trata de un individuo, por grande que pueda ser, sino del arte. Yo no permito que los cantantes ni los directores realicen un trabajo de *creación*, que como ya he dicho es un principio que lleva a la ruina». Y Verdi pasó a enumerar los diferentes cambios, destacando cómo las modificaciones de Mariani de hecho habían modificado el carácter de *Don Carlo*.

En ocasiones especiales el propio Verdi empuñaba la batuta. Siempre que dirigía provocaba profunda impresión y probablemente podría haber sido el contrincante italiano de Wagner si lo hubiera deseado. Otros destacados directores italianos del siglo XIX y principios del XX fueron Franco Faccio, especialista en Verdi, que dirigió el estreno mundial de *Otello* en 1887; Luigi Mancinelli, que actuó en Bolonia, Londres, Nueva York y Buenos Aires; Leopoldo Mugnone, el director de Puccini; Arturo Vigna, que estuvo en la Metropolitan Opera durante el período 1903-1907; y Cleofonte Campanini, que fue a Estados Unidos como director de la Casa de Opera Manhattan, de Hammerstein, y después se estableció en Chicago, donde dirigió ópera desde 1910 hasta su muerte en 1919. Todos estos directores se consagraron exclusivamente a una faceta del repertorio, la ópera; y a una parte de esta, la ópera italiana. (Lo cual continúa siendo cierto. Directores posteriores como Tullio Serafín, Bernardino Molinari, Víctor de Sabata, Vittorio Gui y Carlo Giulini son considerados principalmente exponentes de la ópera italiana).

Y entonces apareció Arturo Toscanini.

Toscanini fue el director decisivo de su período: la influencia más profunda, la que señala la transición definitiva del estilo de Wagner a la objetividad del siglo XX. Se convirtió en la fuerza individual más grande de la dirección contemporánea. «No importa lo que uno opine acerca de su interpretación de determinada obra» —ha escrito George Szell— «ahora es evidente que modificó el concepto entero de la dirección y que corrigió muchos, muchísimos procedimientos arbitrarios de una generación de directores que le

precedieron. Que simultáneamente fue un modelo no demasiado útil de una generación de directores que estaban tan fascinados que fueron incapaces de seguirle con algún grado de discriminación, es igualmente cierto». En otro lugar, Szell destaca la característica principal de Toscanini: a saber, que «barrió la arbitrariedad de los intérpretes posrománticos. Eliminó los trucos falaces y el espeso depósito de matices interpretativos que había venido acumulándose durante décadas».

El hecho es que Toscanini siguió la progresión de figuras como Muck, Strauss y Weingartner, y se convirtió en un director sumamente objetivo y en el más grande de los literalistas. Su literalismo se manifestó de muchos modos, y era un rasgo que sobrepasaba de lejos la mera y fiel adhesión a las notas impresas y a las marcas de los compositores acerca de la expresión. Era un rechazo total de la tradición austroalemana, del concepto wagneriano de fluctuación del tempo. Incluso más: Toscanini representó una objetividad musical a su modo tan intensa como la subjetividad de Wagner, Bülow y Mahler. Donde ellos insistían en incluirse en la música, utilizando la partitura como vehículo de la autoexpresión, Toscanini estaba igualmente decidido a mantenerse al margen de la partitura.

Había leído mucho acerca de los problemas estilísticos y había llegado a la conclusión de que no existía una conclusión. Afirmó que era inútil tratar de obtener un estilo «auténtico». Los instrumentos habían cambiado, el diapasón y los conceptos habían variado y Beethoven apenas habría reconocido una ejecución de su música en el siglo XX. Por lo tanto lo único —*lo único*— que un músico tiene está en las notas y debe atenerse a ellas del modo más honesto y escrupuloso posible. Y no solo debe respetar las notas, sino que es necesario que mantenga un flujo rítmico constante, evitando los impulsos y las oleadas que caracterizaban a los ritmos y los tempos utilizados en una etapa precedente en nombre de la «expresión». Los directores como Furtwängler que (de acuerdo con la opinión de Toscanini) constantemente «sobreinterpretaban» en nombre del «estilo» provocaban su desdén y su burla. No. Aquí están las notas. Para interpretarlas un director tiene que apoyarse en su sentido musical, el gusto y el instinto que le permite determinar lo que deseaba el compositor. «La tradición», tronó

Toscanini, «está únicamente en un lugar, ¡la música!». De ahí el comentario de Toscanini acerca de la Sinfonía *Heroica* formulado en 1926: «Algunos dicen que esto es Napoleón, otros Hitler, y otros Mussolini. Para mí es sencillamente allegro con brio». Varios años más tarde, Willem Mengelberg se dignó aconsejar a Toscanini acerca de la dirección. Toscanini, que en primer lugar tenía escasa opinión de Mengelberg, se encolerizó. «Charla, charla, charla, eso era Mengelberg», dijo más tarde. «Cierta vez vino a verme y me explicó muy extensamente el verdadero modo alemán de dirigir la Obertura *Coriolano*. Según me dijo con absoluta seriedad, lo sabía por un director que presuntamente había recibido instrucciones directas de Beethoven. Le contesté: ¡Bah! Yo las recibí directamente del propio Beethoven, es decir de la partitura».

La mayoría de los directores que adoptan este criterio normalmente se convierten en marcadores de tiempos, desapasionados y muy objetivos. Y en efecto, Toscanini fue acusado precisamente de eso en su etapa temprana, del mismo modo que se dijo que Josef Hofmann era un pianista frío porque rehusaba modificar el ritmo y distorsionar la forma como hacían los pianistas de la escuela de Liszt. Giulio Ricordi insistió en atacar a Toscanini en la *Gazzetta Musicale*, acusándolo de rigidez de la ejecución, exactitud matemática y falta de poesía. Ricordi dijo que la dirección de Toscanini en *Falstaff* parecía la de un «piano mecánico». Más tarde, Ricordi cambió de actitud, como les sucedió prácticamente a todos. Después de conquistar el mundo, durante décadas Toscanini pareció inmune a la crítica. Se le consideraba un milagro, una fuerza natural. «¿Cuál es el secreto de Toscanini?» preguntó en 1926 el *Times* de Londres. «La mayoría coincide en que es el más grande de los directores». Un músico francés juró que las miradas de Toscanini no se dirigían a los músicos sino al sonido mismo. «*Mira* el sonido». Esta figura poderosa estaba envuelta en cierta *mística*, y solo cuando llegaron los últimos años de su vida una nueva escuela de la crítica se atrevió a cuestionarlo.

El hecho de que Toscanini no se convirtiese en un técnico estéril fue un tributo a su mente musical de gran jerarquía. Pese a su condición de literalista, sabía también que la música debe cantar y expandirse, y a pesar de sus propios postulados era perfectamente capaz de modificar una partitura, o de volcar su propia

personalidad en las interpretaciones. Al analizar cierto pasaje con el director norteamericano Milton Katims, el Viejo (así se le llamaba entonces), extendió la mano hacia un metrónomo. «Vea, esto debe ser absoluta y rítmicamente preciso». Puso en marcha el metrónomo y ejecutó el pasaje al piano. Después de unos pocos compases, Toscanini se había adelantado. Emitió su famoso «¡Bah!». Detuvo el metrónomo. «Uno no es una máquina. La música debe respirar». Y Toscanini hizo todo lo que estaba a su alcance para conseguir que la música respirase, incluso hasta el extremo de modificar la instrumentación si tal cosa era necesaria. Es posible que haya sido literalista, pero no un purista ciego. Sus frases eran largas y aristocráticas, sus culminaciones estupendas, el manejo de los elementos melódicos elegante y Urico. Sobre todo, el rasgo que caracterizaba a su dirección era la intensidad. Había en su ejecución una cualidad dúctil que otros directores no podían igualar, e incluso la música ligera de pronto sonaba resistente y poderosa cuando Toscanini dirigía. Sus tempos supuestamente eran rápidos, y a veces en efecto era el caso. Pero a menudo solo *sonaban* rápidos porque todo estaba regulado de manera tan perfecta. Los instrumentistas conocen este fenómeno. Una escala o un pasaje perfectamente afinado, en un tempo moderado, parece más veloz que una escala o un pasaje desordenado, que en realidad puede tener la mitad de la velocidad.

Cuando prescindió del método de dirección de Wagner, Bülow y Nikisch, cuando desechó todo el estilo romántico y apeló directamente a la partitura, cuando insistió en que todo se ejecutase exactamente como estaba escrito, cuando abolió el exceso de fluctuación en los tempos, y exigió que las orquestas tocasen afinadamente (la mayoría de las orquestas, incluso las grandes, trataban con descuido la entonación incluso después de principios del siglo), Toscanini revitalizó la interpretación y la práctica de la ejecución. Incluso desechó el recurso expresivo favorito de los románticos, el *portamento* de las cuerdas o ligado. Escúchense casi todas las grabaciones orquestales anteriores a 1920, y se descubrirá un ligado entre las dos notas melódicas importantes de una frase lenta. Incluso un director de tanta jerarquía como Weingartner no fue inmune a este recurso, y en su grabación del fragmento de la *Patética* de 1913 puede oírse algo parecido en los violines:

donde el espacio entre el la y el re está ocupado por un largo y pausado enlace. El manierismo (por lo menos hoy se considera como tal; en aquel momento era la práctica normal en la ejecución) puede ser oído en todas las grabaciones tempranas; de Beecham, Stransky, Nikisch, Stock, en resumen de todos. Es evidente que este recurso era usado automáticamente por los violinistas de las orquestas y el propósito era destacar la nota principal de la frase. Pero no era lo que hacían los violinistas de Toscanini, cuyas primeras grabaciones, en 1921, carecen de *portamento*.

El enfoque de Toscanini era tan puro, de un modo tan heroico prescindía de la «tradición» de generaciones, y manifestaba tanta energía en la expresión de sus ideas (antes de Toscanini ningún director en la historia de la música exigió y obtuvo una precisión tan sobrenatural y una gama tan amplia de elementos dinámicos de una orquesta) que sus interpretaciones parecieron una cosa nueva y revolucionaria. La comparación estándar le asemejaba a un restaurador que limpiaba los grandes cuadros que en realidad nunca habían sido vistos en sus colores originales por los observadores modernos. Ernest Newman asistió a la presentación de *Tristán e Isolda*, dirigida por Toscanini en Bayreuth en 1931. Ahora bien, Newman era la principal autoridad mundial en Wagner, y por supuesto conocía la ópera de memoria. «Pensé» —escribió Newman — «que conocía la obra de cabo a rabo, al derecho y al revés; pero me sorprendió descubrir, aquí y allá, un fragmento que caía sobre mí como una puñalada». Newman revisó los pasajes en la partitura. «Y entonces descubrí que todo, o casi todo lo que él había hecho era ejecutar las notas tal como Wagner indica que deben ser tocadas». Toscanini siempre tuvo la capacidad de equilibrar las líneas musicales de modo que se oyesen todas las relaciones, y este tipo de dirección fluoroscópica fue una cualidad que poseyó en grado más alto que nadie.

La anécdota acerca de la imprevista presentación de Toscanini

en América del Sur es demasiado conocida y no se justifica repetirla aquí. La fecha exacta, suministrada por Walter Toscanini, es el 30 de junio de 1886. (Una coincidencia interesante es que la presentación de Mancinelli fue casi exactamente paralela a la de Toscanini. Como Toscanini, era violoncelista de una orquesta e imprevistamente tuvo que ascender al estrado en una situación urgente. La ópera era la misma: *Aída*). Después de su estreno en Río de Janeiro, Toscanini actuó como director casi setenta años. A los veintiún años ya estaba lanzado en su carrera, aunque durante mucho tiempo no fue muy conocido fuera de Italia, salvo por su reputación. Parece que la primera mención de su nombre en una publicación norteamericana fue en el *Song Journal* de Detroit, el 1 de febrero de 1896. Un corresponsal envió un artículo desde Turin: «¡Qué maravilloso *chef d'orchestre* es Toscanini!… Cuán seguro, cuán sereno; el mejor jefe de Italia, y el único que en Italia sabe dirigir la música de Wagner con tanta grandiosidad. ¡Y pensar que lo dirige todo de memoria!».

En su propio país Toscanini se convirtió pronto en el gran hombre, y dirigió los estrenos italianos de *Pelléas et Mélisande, Euryanthe, Eugene Onegin, El ocaso de los dioses, Sigfrido* y los estrenos mundiales de *Pagliacci* en 1892 y *La Bohème* en 1896. Puccini había preferido a Nikisch, pero tuvo que contentarse con Toscanini, que por entonces era director del Teatro Regio de Turin. Muy pronto Puccini se convenció de que había dado con el hombre apropiado. «¡Extraordinario! ¡Sumamente inteligente!». Durante años los dos hombres mantuvieron una relación inestable de amistad y rupturas.

Hacia principios del siglo Toscanini comenzó a dirigir el repertorio sinfónico. Pero la ópera continuó siendo su principal actividad. En La Scala, en que asumió la dirección en 1895, Toscanini era admirado por muchos, y también atacado por otros a causa de su «rigidez» y su despotismo. Su salida de La Scala fue característica. La última velada de la temporada 1902-1903 Giovanni Zenatello estaba cantando el papel del tenor en *Un Bailo in Maschera* y el público no permitió que continuase la ópera. De manera que Toscanini se retiró después del segundo acto y se mantuvo alejado cuatro años. Dondequiera que fuese, tenía que

ejercer una autoridad total.

En 1908 llegó a la Metropolitan Opera con el nuevo gerente general, Giulio Gatti-Casazza, y allí permaneció siete temporadas. Toscanini no necesitó tiempo para impresionar. Llegó con una enorme reputación, causó la impresión que correspondía plenamente a su reputación y el *Transcript* de Boston escribió acerca de «este hombre modesto» que «es la figura más heroica de la grao ópera en todo el mundo. Su supremacía es indiscutible». Inmediatamente comenzó a formarse una leyenda. Al principio, los diarios dijeron que podía dirigir sesenta óperas sin partitura. Pronto esa cifra se elevó a 150, y después a 160. Se escribieron artículos acerca de su memoria y se afirmó que Wolf-Ferrari había dicho: «En realidad, me parece extraño que él conozca mi ópera [*Le Donne Curiose*] de memoria cuando yo no puedo decir lo mismo». Durante sus siete temporadas en la Metropolitan Opera Toscanini dirigió veintinueve óperas; y a diferencia de la mayoría de los directores italianos, era deslumbrante en las óperas wagnerianas y francesas. También dirigió algunos conciertos, entre ellos una famosa velada de 1913 con la Novena Sinfonía de Beethoven en el lugar principal.

Su ruptura con la Metropolitan Opera nunca fue bien explicada. En sus memorias Gatti-Casazza se muestra reticente, y se limita a decir que él, Gatti, hizo todo lo posible para retener al gran director. Walter Toscanini afirma que su padre se sentía insatisfecho con las condiciones que prevalecían en los ensayos y con las economías mezquinas. El *Times* de Nueva York en su número del 30 de setiembre de 1915, dijo que la Metropolitan Opera estaba dispuesta a realizar todas las concesiones, «pero esperaban naturalmente que él también se adaptase —por muy grande que fuese su importancia— a las necesidades ocasionales de una gran máquina en acción». El periódico *Musical America* examinó más detalladamente el asunto:

Algunos afirman francamente que si bien admiran su genio y

> creen que quizá sea el más grande director de ópera del mundo actual, no le extrañarán demasiado, porque su gran talento y su dominio de los efectos escénicos son poco usados debido a su temible irritabilidad y su costumbre de insultar constantemente a los artistas, al coro y la orquesta durante los ensayos, sin perder oportunidad de lanzar invectivas contra el pobre
> Gatti-Casazza,
> dondequiera que lo vea, sea en el escenario o entre bambalinas. Según dice, el resultado fue que hacia el final de la temporada la mitad de la compañía se encontraba en estado de nerviosismo.

Sea como fuere, Toscanini salió de la Metropolitan Opera en uno de sus típicos accesos de cólera y jamás volvió. Tampoco se reconcilió con
Gatti-Casazza
hasta que pasaron muchos años. Más tarde, la Metropolitan Opera realizó todos los esfuerzos posibles para atraerle. Pero Toscanini era un hombre que jamás olvidaba ni perdonaba. Se limitó a rezongar: «Dirigiré sobre las cenizas del Metropolitan».

Durante la Primera Guerra Mundial Toscanini, que estaba en Italia, dirigió relativamente poco. Regresó a La Scala en 1921 y pronto tuvo dificultades con el gobierno fascista. En 1926 salió de La Scala cuando se le ordenó dirigir *Giovinezza*, el himno fascista. Como se preparaba el estreno mundial de *Turándote* Mussolini se sometió a los deseos de Toscanini. Ese año, 1926, fue también el año en que Toscanini dirigió por primera vez la Filarmónica de Nueva York, y al año siguiente fue codirector con Mengelberg. Cuando en 1928 se fusionaron la Filarmónica de Nueva York y la Sinfónica de Nueva York, Toscanini fue designado director principal. Los miembros de la nueva orquesta que nunca había tocado bajo la dirección de Toscanini quedaron petrificados por el miedo ante la perspectiva. Winthrop Sargeant, después destacado crítico de música, pasó de la sección de los violines de la Sinfónica de Nueva York a la Filarmónica y dejó escritos algunos recuerdos divertidos acerca del episodio. Los que recién llegaban mostraban a sus hijos la imagen del ceñudo Toscanini en los anuncios fijados en el Carnegie Hall, y les advertían que si no se portaban bien

Toscanini se los llevaría. Cuando al fin llegó Toscanini, los músicos adoptaron una actitud sin precedente, por ejemplo llevarse las partes a sus respectivos hogares y practicar allí. Sargeant dice que Toscanini tenía más que ningún director la capacidad de convertir cada ejecución y cada nuevo ensayo en «una permanente psicología de la crisis». Toscanini se limitaba a ser Toscanini. «Cada movimiento de la sinfonía se convertía en una situación urgente, que exigía cada gramo de energía y concentración con el fin de que no concluyese en una catástrofe abrumadora. Se ejecutaba cada obra como si nuestra vida misma dependiese de su perfección… Sobre todo, la técnica era un residuo de un misterioso poder personal que existía más allá de la comprensión común».

Entre tanto, Toscanini rompía con su propio país. Antifascista y antinazi, cierta vez observó que en la vida era demócrata, y en la música aristócrata. Se negó a dirigir en Italia después de 1931 y en Bayreuth después de 1933. Salió de Salzburgo cuando los nazis asumieron el poder y entre otras cosas dijo que no colaboraría con Furtwängler y los restantes que habían trabajado para Hitler.

Hacia finales de la temporada de 1935-1936 se retiró de la Filarmónica de Nueva York, y al parecer la carrera del director de sesenta y nueve años había terminado. Pero en 1937 regresó a Estados Unidos como director de la Orquesta Sinfónica de la NBC, el grupo creado específicamente para él por la National Broadcasting Company. Entre las secuelas de su programación con esa orquesta estuvo la inclusión de versiones de concierto de varias de las óperas con las cuales había mantenido una prolongada relación, y que, bajo la dirección de Toscanini, no habían sido oídas por dos generaciones de norteamericanos; *La Bohème, Fidelio, La Traviata, Otello, Falstaff, Aída*. Otro subproducto de este período es una larga serie de grabaciones fonográficas.

Durante esos años de la NBC la leyenda de Toscanini alcanzó proporciones que empequeñecieron todo lo anterior. El Viejo siempre era un tema maravilloso para la noticia periodística, pese que él nunca buscó la publicidad, e incluso la evitó. Al parecer, era un hombre auténticamente modesto; por supuesto, conocía su propio valor, pero le interesaba únicamente la búsqueda de la perfección musical. Todo el resto era secundario, como siempre había sido. Vivía solo para la música, el único tema que conocía

realmente. Como había dicho Adrián Boult: «Pensaba únicamente en la música. Jamás le oí hablar de otra cosa. Bruno Walter podía comentar la última pieza teatral o la novela más reciente, pero no era el caso de Toscanini».

En sus ensayos continuó actuando como antes, y aplicando su psicología de la crisis. Su grito de batalla, dice Samuel Antek, uno de los instrumentistas de cuerda de la Sinfónica de la NBC, era «*Cantare! Sostenere!*». Es decir: ¡Cantar! ¡Sostener!; Antek dice: «Ningún director podía suscitar tal sentimiento de éxtasis». El compás relativamente sencillo y clásico de Toscanini, un compás controlado y disciplinado, extraía música de los intérpretes. (Su batuta, según se afirma en el número de agosto de 1941 de *Music Trades*, tenía 18 5/8 pulgadas de largo, con un eje pesado, un mango de corcho y 4 1/2 pulgadas de longitud y aproximadamente 5/16 pulgadas de diámetro). Generalmente movía la batuta entre el hombro y la muñeca, y su postura más característica era con las piernas separadas, el cuerpo balanceándose un poco, la mano izquierda sobre el corazón vibrando intensamente durante los pasajes líricos (los ex instrumentistas de cuerda tienen tendencia a eso). Cuando la música era dramática y muy rítmica, el compás de Toscanini se acortaba (rasgo propio de un buen director; cuanto más amplio el compás, más lenta la respuesta de una orquesta).

Toscanini siempre dirigía de memoria. Su vista era demasiado defectuosa, de modo que una partitura de nada le servía durante una actuación. Pero podía ver y corregir el más leve movimiento del arco de un contrabajo a unos diez metros de distancia. Trabajaba como un demonio y esperaba que todos hicieran lo mismo. Si las cosas no salían como él quería, protagonizaba una bronca, una de sus famosas rabietas. Sus accesos de furia eran legendarios. «Producían los sonidos más horribles que he escuchado jamás» —dice Antek— «y parecían brotar de sus entrañas. Casi se le doblaba el cuerpo por la mitad, abría mucho la boca, se le enrojecía el rostro, como si estuviese al borde de un ataque de aplopejía. Y entonces lanzaba una descarga estridente de volumen increíble». Sin que Toscanini lo supiera, los ingenieros de Victor mantuvieron un micrófono abierto en muchos de sus ensayos, y obtuvieron grabaciones de acetato muy interesantes para una minoría privilegiada. En algunos de estos discos puede oírse a Toscanini en

plena erupción, y los sonidos son realmente vesubianos. Los discos también permiten formarse una idea de sus exigencias, de su insistencia en la claridad, del número de veces que podía repetir una frase para obtener un detalle minúsculo —por ejemplo, un staccato del oboe— a su entera satisfacción.

Para Toscanini no había atajos. Tampoco había evasiones. Saul Goodman, el timbalero de la Filarmónica de Nueva York, destaca que la insistencia de Toscanini en oír todas las notas, y cada nota en el tiempo y el tono exactos, determinó un nivel superior de ejecución orquestal en el mundo entero. Cada partitura contiene elementos engorrosos esquivados siempre por los músicos, sea porque los directores no perciben la evasión o porque simpatizan con la dificultad de los instrumentistas. No era el caso de Toscanini. Sus músicos tenían que tocar las notas tal como estaban escritas. Al principio, hubo sonoras protestas de los instrumentistas, que tuvieron que idear nuevas digitaciones y nuevos modos de soplar. Pero con el tiempo, bajo la égida de Toscanini, lo inejecutable llegó a ser ejecutable.

Cuando las cosas no sucedían como deseaba, Toscanini sufría, y sufría realmente. Una frase desmañada, una nota descuidada, una entrada torpe; cualquiera de estas cosas bastaba para echar a perder su humor durante una semana. Tales errores no se manifestaban con mucha frecuencia en una orquesta de Toscanini. Los que actuaban bajo su batuta se esforzaban especialmente, en parte por temor real y en parte por orgullo. Los buenos músicos invariablemente realizarán un esfuerzo suplementario cuando están ante un director a quien respetan. Es posible que Toscanini provocase antipatía, e incluso odio en alguno de sus músicos, pero tocaban para él como no lo hacían para otro director. En un concierto de Toscanini el público siempre podía tener la certeza del vigor de los ataques y los despliegues, la coordinación increíblemente perfecta, el enfoque horizontal más que vertical de la música (es decir, para Toscanini, el contrapunto —la oposición de una línea contra otra— era más importante que la armonía), la claridad, la fuerza, los ritmos sensibles que eran la aportación especial de Toscanini.

Hacia el final de su carrera comenzó a recibir críticas. Entró en escena una nueva generación de críticos, y reclamaban de un

director más de lo que Toscanini podía aportar. Su repertorio sufrió enérgicos ataques y tampoco quedó a salvo su filosofía musical. Toscanini dirigió muy pocas obras contemporáneas; y las que en efecto dirigió en general fueron piezas efímeras. Nadie cuestionaba la sorprendente capacidad de Toscanini para obtener resultados de una orquesta; pero, se preguntaban algunos críticos, ¿el resultado valía la pena? Virgil Thomson, uno de los que dudaban, formuló estas reflexiones:

> Cuando dirige una obra… conoce la partitura y ofrece de ella una interpretación tan cuidadosa y pulida que se diría que su vida entera depende de esa única obra. Es posible que su cultura sea elemental, pero su oído no miente. De todo hace música. Y la música que él hace es la más simple, la más directa que ahora puede obtenerse en una actuación pública. Hay escasa evocación histórica en ella, e incluso menos atracción emotiva intencional. Es puramente arbitraria, sonido ordenado y poco más. No hay mucho de Toscanini en ella. Pues a pesar de su intenso temperamento, este músico carece extrañamente de personalidad. Creo que por eso ha fundado su rutina interpretativa en la adhesión más literal posible a los textos musicales… Creo que no ocupará un lugar muy importante en los libros de historia del futuro, porque en general se ha mantenido al margen de la lucha creadora… Su compromiso con la formación del estilo musical de nuestro siglo, con el fomento de la expresión contemporánea en la música, en resumen con los compositores vivos, cuya obra constituirá un día la historia de la música en nuestro tiempo, ha sido menor que el de otro cualquiera de los grandes directores actuales de orquesta.

En su carácter de compositor y de jefe de lo que era entonces la vanguardia, por supuesto Thomson miraba con malos ojos la falta de compromiso de Toscanini con la música contemporánea. Pero ciertamente el historial de Toscanini en ese aspecto no era peor que el de alguno de sus contemporáneos: Bruno Walter, Félix Weingartner o sir Thomas Beecham. Pocos son los directores que al llegar a la ancianidad se interesan en la música nueva y eso es aplicable incluso a directores, como Otto Klemperer, que a mediados de la década de 1920 estaban relacionados con la vanguardia.

En su juventud, Toscanini había participado en la lucha, abrazando la causa de Wagner, Puccini y Debussy. De todos modos, los directores pueden, *pace* Thomson, perdurar en los libros de historia por cualidades distintas a la condición de propagandistas de la música moderna; y la afirmación de Thomson en el sentido de que Toscanini ejerció escasa influencia sobre el estilo musical del siglo es a lo sumo una idea hija del deseo. El hecho es que Toscanini, que no tuvo alumnos propiamente dichos, y pocos protegidos —el más prometedor, Guido Cantelli, murió en un accidente aéreo a la edad de treinta y seis años—, ejerció una enorme influencia en su época sobre la dirección, y contribuyó más que nadie a cristalizar cierto literalismo adoptado por todos los músicos. Por eso mismo, Toscanini ocupa un lugar en los libros de historia. Casi todos los directores jóvenes intentaron imitarle, se negaron a usar la partitura en público, trataron de alcanzar el tipo de independencia lineal de Toscanini, de adoptar un enfoque literal, limitando el romanticismo. El mundo pareció colmado de pequeños Toscanini y todos intentaron vanamente alcanzar lo imposible. Lo que resultaba a menudo era el literalismo llevado al absurdo; el movimiento sin visión; la música en que la técnica era más importante que la comunicación. Nada de todo esto estaba implícito en los deseos de Toscanini, pero fue lo que sucedió. Unos pocos directores más jóvenes pudieron sobrevivir, pero no fue el caso de muchos. En gran medida la década de 1960 [3] está sometida todavía al predominio de Toscanini; su influencia continúa sintiéndose intensamente.

El último concierto del Viejo fue doloroso. Fue el 4 de abril de 1954. Más o menos una semana antes, al cumplir ochenta y siete años, había enviado una carta de renuncia a la NBC. Durante la emisión, Toscanini —el hombre de la memoria infalible— sufrió lo que fue quizá el único blanco mental de su vida. Los oyentes advirtieron que la Bacanal de *Tannhäuser* comenzaba a detenerse y amenazaba desintegrarse. Hubo una pausa, y todos se sintieron tocados al oír en el aire los acordes de la Primera de Brahms. Había sucedido que Toscanini prácticamente había cesado de marcar el tiempo, y permanecía de pie, con una expresión vacía en la cara.
Frank
Mi-Her,

el primer violoncelista, trató de dirigir. En la sala de control hubo pánico; y se dice que Cantelli ordenó a los ingenieros que cortaran el programa de Toscanini y pusieran el disco de Brahms. Al cabo de unos treinta segundos Toscanini reaccionó, y la Bacanal retornó al aire. Concluida la transmisión, Toscanini volvió a su camerino, y en la práctica ingresó en la historia. Falleció tres años después.

24

Willem Mengelberg

Aunque Toscanini fue el director que influyó sobre la generación siguiente más que otro cualquiera, ello no significa necesariamente que ejerciera una influencia acentuada sobre los directores de su propia generación. El estilo de estos hombres, que provenía principalmente de las tradiciones del siglo XIX, ya estaba formado. Cuando uno vuelve la mirada hacia el período culminante de Toscanini, es decir, la primera mitad del siglo XX, advierte que fue una edad de oro, y es sumamente probable que jamás vuelva a verse nada semejante. Nikisch, Muck y Mahler estaban activos. Además de Toscanini había un grupo de directores cuyos nombres mismos suscitan eco; hombres como Weingartner, Walter, Furtwängler, Beecham, Stokowski, Reiner, Ansermet, Kleiber, Monteux, Klemperer, Koussevitzky, Ormandy, Szell.

Algunos eran la antítesis de Toscanini. Tres de estos directores importantes —Mengelberg, Wilhelm Furtwängler y Bruno Walter— fueron francamente románticos y representaron la tradición romántica más que la moderna. De los tres, Willem Mengelberg fue el virtuoso más grande, una especie de Horowitz de la orquesta, un director de elevada emotividad e infinito vigor. Mengelberg era un hombre de baja estatura, más bien regordete, y se le llamó el Napoleón de la Orquesta. Considerando las ideas arbitrarias de Mengelberg respecto de la música y su costumbre de practicar constantes retoques, no sorprende saber que la influencia más profunda sobre su pensamiento provino de Mahler, a quien conoció en 1902. Las palabras que Mengelberg pronunció ante la Orquesta de la BBC, según la transcripción del violista y escritor Bernard

Shore, fueron totalmente mahlerianas:

> Como muchos otros compositores, Beethoven modificó sus partituras, incluso después de su publicación; y por otra parte, estaba sordo. Entonces, ¿por qué no puede hacer lo mismo el director, que a menudo sabe mucho más que el compositor? Fui el mejor alumno de Schidler, que fue el mejor alumno de Beethoven, y por lo tanto sé cuál era la intención de Beethoven. [Mengelberg estaba tomándole el pelo a la orquesta. Al decir «Schidler» se refería a Schindler, que falleció en 1864. Mengelberg nació en 1871]. Por lo tanto, en esta obra de Strauss, yo he sido gran amigo de Richard Strauss desde la infancia y sé exactamente lo que él desea, ¡y también realizaremos algunos cambios!

No debe juzgarse con excesiva dureza a Mengelberg a causa de esta actitud, y lo mismo puede decirse respecto a Wagner y Mahler —o incluso a casi todos los músicos del período prosromántico—. En tiempos de Mengelberg se esperaba que el ejecutante ayudase al compositor, aunque sin violentar la partitura. Cuando se reprochó a Busoni que había escrito pasajes del Preludio, Coral y Fuga de Franck, respondió muy sencillamente, y a sus ojos con lógica, que Franck no siempre sabía cómo obtener los efectos que él mismo deseaba. Corresponde repetir una y otra vez, con riesgo de ser tedioso, que la fidelidad a la nota impresa es una invención reciente y que no podemos condenar a un músico del siglo XX porque se sujeta a los dictados de su época del mismo modo que no podemos condenar a un artista italiano temprano porque no conoce las leyes de la perspectiva.

Formado en Alemania, Mengelberg dirigió en Lucerna cinco años, y en 1895 regresó a su Holanda nativa como director del Concertgebouw de Amsterdam. Recibió un grupo provinciano y lo convirtió en una de las media docena de glorias del mundo orquestal. Dirigió la orquesta Concertgebouw durante cuarenta y un años, hasta 1941. Durante la guerra Mengelberg colaboró con los nazis y en 1945 el Consejo de Honores de los Países Bajos le prohibió participar en la vida musical de su país. Fundó su defensa en su arte. «Mi arte es propiedad pública. No puedo privar del mismo a nadie. La política no me interesa». Pero persistió el hecho de que había ocupado un cargo en el Gabinete de Cultura Alemán

en 1941, y dirigido en Alemania durante la guerra.

Un director de habilidad y energía extraordinarias, que gozaba con las partituras resonantes y complicadas de Mahler y Strauss. Este le dedicó *Una vida de héroe*, y se aceptaba generalmente que ningún director había vertido la partitura de un modo tan sugestivo, brillante y dramático. Mengelberg dejó una grabación que atestigua claramente la verdad de ese enunciado. Como estilista pertenecía a la escuela wagneriana. Era un auténtico romántico, y aminoraba el ritmo de la ejecución entre los pasajes que contrastaban, usaba efectos de rubato y dejaba poco librado a la imaginación. Todavía en 1930 permitía que sus cuerdas aplicasen el portamento con el fin de obtener un efecto emotivo más acentuado, y que practicasen el ligado de las notas en el adagio de la Novena Sinfonía. Este efecto anticuado y sus modificaciones de los tempos molestaban a muchos músicos y críticos. Pero su sentido del drama y la enorme amplitud de su ejecución enloquecían al público. Como dijo Lawrence Gilman: «Sus defectos nos afligen mucho, pero sus virtudes son grandiosas».

Mengelberg desarrolló mucha actividad en Estados Unidos. Llegó en 1905 y después realizó apariciones constantes. En 1919 la Sinfónica de Boston le propuso ocupar el lugar de Muck. Boston y Mengelberg no pudieron coincidir en el tema del dinero. «Siempre tuve la impresión de que Estados Unidos era un país rico», dijo a un periodista, «pero a juzgar por los ofrecimientos que han hecho uno no lo creería». Más tarde, dirigió la Filarmónica de Nueva York, y en 1927-1928 llegó a ser codirector de Toscanini. Los dos caracteres chocaron, y Mengelberg fue el perdedor. Winthrop Sargeant dice que Mengelberg había convertido a la orquesta en un cuerpo perfectamente disciplinado. Pero Toscanini no opinó lo mismo, y comenzó a reorganizarla, desechando todos los conceptos apreciados por Mengelberg. Toscanini reaccionaba frente a los errores (dice Sargeant) no con explicaciones teóricas sino con rabietas monumentales, durante las cuales quebraba batutas y derribaba atriles de música. Mengelberg representaba «por una parte al hombre de principios y tradición que lucha por un sistema de moral musical al que creía más grande que él mismo. Frente a él se alzaba un genio implacable y autocrático que barría todo lo que se le ponía por delante, y exigía sometimiento exclusivamente por

su propio gusto instintivo». Los miembros de la orquesta sabían quién era el vencedor, y los ensayos del pobre Mengelberg degeneraron hacia un estado de anarquía. Mengelberg se atuvo a sus posiciones, pero había perdido su poder y por lo tanto su autoridad. Trató valerosamente de soportar la situación, soportó las críticas a lo largo de varias temporadas, y después volvió a casa, para no regresar.

Otro rasgo de Mengelberg: comparado con todos los directores que existieron en el mundo, era el conversador más compulsivo. Carl Flesch cierta vez tomó el tiempo a Mengelberg en un ensayo. El director habló una hora y media e hizo música solo tres cuartos de hora. Bernard Shore describió la primera vez que tocó bajo el director holandés, que entonces ya era un veterano. Mengelberg se adelantó y comenzó a recordar las maravillosas experiencias que había vivido en todo el mundo, dirigiendo a orquestas en diferentes países. «Y» —dijo— «ya verán que no hay nada que yo no sepa. Bien, señor Oboe, ahora deme el la». Después, la orquesta necesitó veinticinco minutos para afinar a satisfacción de Mengelberg. Fue una auténtica ceremonia. Primero, los violines recibieron el la del oboe, después siguió el resto de las cuerdas, más tarde el resto de la orquesta, y después grupo por grupo, para terminar con la tuba. Cuando toda la orquesta tuvo el la, los violines pudieron afinar las restantes cuerdas. El oboe desempeñaba el papel de sumo sacerdote y debía «ponerse de pie y volverse hacia el sector en cuestión, para beneficio de los que estaban lejos, mientras Mengelberg, sentado como un buda sobre el estrado, criticaba la más leve modificación del diapasón». Con el tiempo, la orquesta llegó a afinar en cinco o seis minutos. (Algunos directores se muestran muy sensibles respecto a la afinación. Sir Henry Wood, en los primeros tiempos de la Orquesta del Queen Hall, ordenó construir una máquina de afinar —un armonio de plata con un tubo accionado por fuelles en una pequeña caja de aire, afinado exactamente a 435.5 vibraciones por segundo a la temperatura de 59.º Fahrenheit. Insistía en que cada músico desfilase frente al artefacto, detrás del escenario, para afinar su instrumento).

La reputación del Mengelberg se desvaneció muy pronto después de su muerte. Es el destino frecuente de los virtuosos, y Mengelberg tuvo la desgracia de desaparecer durante un período que miraba sin

aprecio sus dos cualidades más importantes; el virtuosismo y el romanticismo. La posteridad se mostró ingrata con él; merece más. Es posible que su modo de hacer música fuese amanerado de acuerdo con las normas actuales, pero siempre tuvo vida, fuerza, excitación, exuberancia, su propio género de convicción. Como colorista, nadie le superó, ni siquiera Koussevitzky o Stokowski. Este hombrecito era una auténtica fuerza, uno de los grandes individualistas, uno de los auténticos maestros de la orquesta.

25

Wilhelm Furtwängler

Si los efectos de Mengelberg eran esencialmente externos, los de Wilhelm Furtwängler eran todos internos. El público de Mengelberg reaccionaba como si estuviese en un circo y en cambio, el de Furtwängler reaccionaba como si se hallase en la iglesia. Muchos consideraban que Furtwängler era el director más grande de su tiempo, el único auténtico rival de Toscanini. Es difícil pensar en un director del siglo XX —más aún, es difícil pensar en un director cualquiera, Nikisch incluido— que alcanzara el tipo de efecto místico que Furtwängler provocaba en el público. Representaba la esencia del enfoque alemán idealista (idealismo filosófico, no ético) de la música; y se le consideraba el predicador de algo sagrado y sublime. Cuando dirigía, a menudo parecía estar hipnotizado, inconsciente tanto del público como de la orquesta, envuelto en sonidos y en su visión interior. Causaba la impresión de que actuaba sometido a fuerzas que le impulsaban como si fuese una marioneta; y de él emanaba el tono organizado que se subordinaba a un fin emocional. Algunos críticos y escritores han intentado sugerir que era un intelectual. En realidad, no lo era. Su ferviente admirador Yehudi Menuhin se acerca más a la clave del asunto cuando afirma que Furtwängler fue «un místico inspirado por la tradición alemana medieval… con la certidumbre y la seguridad de quien ha visto visiones y las ha seguido».

En esencia, fue un retoño wagneriano, un subjetivista, un director más interesado en la frase que en la línea del compás, más interesado en el contenido que en la ejecución, usuario permanente de todos los tipos de fluctuaciones de los tiempos que Wagner y su

escuela describieron tan cuidadosamente. Es una de las razones por las cuales tantas de sus grabaciones no le hacen justicia. Fue el tipo de intérprete que, con su peculiar género de fuerza, de rapto y de transmisiones psíquicas, podía hacer en la sala de conciertos cosas que parecían absolutamente justas, pero que suenan arbitrarias y amaneradas en los discos. En la sala de conciertos su ensimismamiento hacía de unión y allí sus ideas eran sucesivamente líricas, dramáticas, colosales e inevitables. Así, cuando dirigió el último movimiento de la *Sinfonía en si bemol* de Schumann, comenzó con un movimiento lento y prolongado, que se aceleró cada vez más. Nadie se atrevería hoy a comenzar tan lentamente esa parte; y tampoco nadie se atrevería hoy a imitar los subsiguientes ritardos y variaciones de los tiempos en el mismo movimiento que practicó Furtwängler. Cuando se escucha en discos (se conserva una emisión de la Primera de Schumann con la Filarmónica de Viena) este tipo de interpretación puede ser desconcertante para quien se ha formado en el método de Toscanini. Pero cuando Furtwängler ascendía al estrado, muy pocos le criticaban. Sus actuaciones parecían lógicas y bellas a los oyentes cuando estaban en su presencia. Y como esas interpretaciones eran tan personales, originaban reacciones personales; diferentes oyentes le escuchaban de diferentes modos. Para Hindemith el factor principal era que «Furtwängler poseía el gran secreto de la proporción… Sabía interpretar las frases, los temas, las secciones, los movimientos, sinfonías y programas enteros como unidades artísticas». A juicio de Fritz Sedlak, maestro de conciertos de la Filarmónica de Viena, el secreto era que en Furtwängler había «un maestro de las transiciones, y trabajaba con nosotros —y consigo mismo— una y otra vez para unir las variaciones de los tempos en un movimiento con la lisura que impedía la disolución de la estructura mediante los ritardanti y los accelerandi exagerados». Para el violoncelista Enrico Mainardi, Furtwängler buscaba la base espiritual de una composición, *der innere Plan*. Para el director Igor Markevitch, el talento más grande de Furtwängler era su capacidad de «crear una atmósfera en que transmitía el amor a la música».

Furtwängler, que era un músico intuitivo, no prestaba la más mínima atención a la técnica o al refinamiento superficial. Un músico le preguntó cuál era el papel de la mano izquierda en la

dirección. Furtwängler pensó un momento y dijo: «Después de veinte años de dirigir, debo confesar que jamás he pensado en eso». Lo que importaba era su visión musical, no la batuta. Cierta vez escribió:

> En mis primeros tiempos las dificultades técnicas de un director existieron precisamente porque mi necesidad de expresión —mi firme determinación de realizar externamente lo que había oído en mi fuero íntimo— era tan intensa. En realidad, era tan intensa que por así decirlo sencillamente saltaba las dificultades técnicas. Podía decirse que yo era un director natural. Después, tuve que aprender toda la técnica.

Pero los músicos de orquesta del mundo entero han cuestionado la afirmación de Furtwängler en el sentido de que había aprendido toda la técnica. El compás de Furtwängler era un fenómeno que no se repetía antes o después; un horror, una pesadilla para los críticos. Sobre el estrado Furtwängler se perdía: gesticulaba, gritaba, cantaba, contorsionaba la cara, escupía, golpeaba el suelo con los pies. Observaba a los ojos y realizaba movimientos indefinidos. Hasta que las orquestas trabajaban con él y se acostumbraban a esa extraña batuta estremecida y temblorosa, el caos podía ser total. Henry Holst, maestro de conciertos de la Filarmónica de Berlín de 1923 a 1931, dice que a veces la orquesta tenía la sensación de que Furtwängler no sabía qué hacer con su batuta. Cuando algo salía mal, Furtwängler gritaba a los músicos que siguieran el compás. «Pero desgraciadamente» —escribió Holst— «¡eso no siempre mejoraba las cosas!». Un miembro de la Filarmónica de Londres dijo con toda seriedad que Furtwängler no bajaba la batuta sino después de la decimotercera contorsión preliminar. A menudo se citó como ejemplo básico de su incomprensible batuta la señal indecisa y temblorosa al comienzo de la Obertura de *Egmont*. La orquesta tenía que intuir cuándo terminaban las oscilaciones y los músicos podían comenzar a tocar. En la Filarmónica de Berlín circulaba una broma muchas veces repetida. Pregunta: ¿Cómo sabe usted el momento en que debe entrar en los compases iniciales de la Novena de Beethoven? Respuesta: Caminamos dos veces alrededor de la silla, contamos hasta diez y entonces comenzamos a tocar. O, Pregunta: ¿Cómo sabe cuándo entrar con un compás misterioso? Respuesta: Cuando pierdo la paciencia.

Con frecuencia Furtwängler echaba hacia atrás el cuerpo, inclinaba el cuello de jirafa, y usaba un compás en sordina. Los músicos tenían que observar la cara más que la batuta. Furtwängler tenía conciencia cabal de las dificultades que su compás creaba a los músicos. Eso no le molestaba. «La técnica estandarizada crea a su vez un arte estandarizado», solía decir. Estaba convencido de que el gran secreto de la dirección:

> reside completamente en la preparación del compás, no en el compás mismo; en el movimiento breve, a menudo minúsculo, del compás, antes de que el punto de sonido unificado llegue a la orquesta. El modo en que estos preparativos están conformados determina la calidad del sonido con la exactitud más absoluta. Incluso el director más experimentado se asombra siempre por la increíble precisión con que una orquesta bien coordinada refleja los gestos más minúsculos que él hace.

En su *Vermächtnis* —su testamento artístico— Furtwängler desarrolló largamente esta cuestión. Su argumentación puede resumirse del siguiente modo: El ritmo se determina mediante gestos relativamente sencillos. Sin embargo, ¿por qué una orquesta suena de un modo completamente distinto con otro director? ¿Por qué todas las orquestas sonaban tan diferentes bajo el sencillo compás de Nikisch? «Hay jefes de orquestas bajo cuya dirección la banda de pueblo más minúscula toca como si fuese la Filarmónica de Viena, y están aquellos que consiguen que la Filarmónica de Viena suene como una banda de pueblo». El fenómeno del sonido unificado que un director como Nikisch obtenía no era casual; estaba determinado por el modo en que Nikisch «marcaba en» el sonido. Se apoyaba en cosas que no eran estándar. «En la actualidad hay una técnica de dirección enseñada en los libros y practicada por doquier —una técnica estandarizada, por así decirlo—, que origina un sonido orquestal estandarizado. Es la técnica de la rutina, cuya meta es sencillamente la precisión». Pero eso lleva a una dirección mecánica, en que la dirección se concentra especialmente en el ritmo. Sin embargo, la orientación hacia el ritmo no ayuda a un director a plasmar el contenido melódico. «Aquí tenemos todo el problema de la esencia de la dirección orquestal: ¿Cómo puedo yo, el director, que apenas consigo agitar mi batuta cortando el aire,

lograr que la orquesta produzca una frase cantada con arreglo a su propia naturaleza, es decir, como canto?». En otras palabras, ¿cómo es posible reconciliar la precisión mecánica (el metro) y la libertad del canto?

El canto (continúa Furtwängler) no significa solo esos pasajes relativamente fáciles en que la música se derrama en melodías amplias, fácilmente perceptibles. También significa esa cosa mucho más sutil que Wagner llamó la *melos*. Para esta *melos* marcar el compás de forma áspera tiene sus inconvenientes; reduce la expresión, el flujo vital de la música. Se establece el ritmo pero no la música, la *melos*. En todo caso, no es el compás mismo, o la precisión y la exactitud con que se da este compás, lo que determina la precisión. Lo que es más importante es la *preparación* con que el director da el compás. Y así, si la preparación es lo que influye con más fuerza en el contenido orquestal…

> ¿no podríamos imaginar un estilo de dirección que renunciaría a los puntos finales de cada compás, las señales indicativas que podrían asemejarse a la telegrafía, y que usaría únicamente el compás, o la preparación, para suministrar dichos elementos? Puedo mencionar aquí que lodo esto no es mera teoría, y que yo mismo practiqué este método durante muchos años. Es la razón por la cual muchos espectadores, acostumbrados a la técnica usual enseñada en los conservatorios, no comprenden mis textos. Afirman que son confusos…

Sea como fuere, Furtwängler rechazó a la técnica como fin en sí mismo. Todos sus escritos subrayaron el hecho de que cualquiera puede desarrollar una técnica clara aplicada a la batuta. Cierta vez interrumpió a una orquesta durante un ensayo y dijo: «¿Ustedes creen que no puedo marcar el compás de forma ortodoxa?». Lo hizo y guio a la orquesta a lo largo de unos pocos compases. Y se interrumpió y dijo: «Pero eso carece de calidad». Como dijo en 1937:

> Quien crea hoy que es posible enseñar y desarrollar la «técnica» de un cantante, un instrumentista o un director sin la relación estrecha y constante con el arte mismo, en presencia del cual la técnica solo puede ser un medio, está

> muy equivocado. Los problemas «técnicos» están ejerciendo hoy sobre nosotros una influencia hipnótica, y se han realizado avances considerables en el examen de sus fundamentos, sobre todo mediante el moderno enfoque biológico. Se trate de esquiar o de tocar el piano, hoy podemos obtener resultados considerablemente mejores en breve lapso de lo que sucedía hace pocas décadas. El problema consiste en que, a diferencia de los esquiadores, los artistas no han mejorado sino empeorado en la cuestión decisiva, es decir, la capacidad de expresión artística directa en el proceso global… El resultado es que está privándose cada vez más de su esencia y su alma al arte, los cuales, con gran sorpresa de todos, parecen cada vez más superfinos a medida que aumenta la perfección técnica… Lo que me desagrada y me preocupa profundamente es el abismo que se ha abierto entre nuestro conocimiento de la técnica y el de los aspectos «espirituales» de la música.

Nikisch ejerció la principal influencia sobre la dirección de Furtwängler. A semejanza de su predecesor, Furtwängler tuvo una capacidad misteriosa para hipnotizar al público y a la orquesta. Como Nikisch, concibió la música con un criterio libre y romántico. También como él, fue capaz de elevar a la orquesta y conseguir que tocase como nunca había tocado antes. Pero la dirección de Furtwängler no fue copia de la dirección de Nikisch. Se caracterizó por un sentimiento del espacio, por una grandeza y una nobleza del concepto. Podía ser amanerada y errática; podía variar de un concierto a otro; las fluctuaciones de sus tempos quizá desconcertaban al oyente. Pero su dirección siempre estaba consagrada a servir al compositor según Furtwängler lo interpretaba; y lo que él veía no era música con referencia a la exactitud histórica (pues era un mediocre historiador, y su cultura musical era tan escasa como sus encumbrados instintos musicales), sino con referencia al contenido expresivo. Se destacaba sobre todo en la música de Mozart y Haydn a través de los románticos posteriores. La música moderna nada significaba para él, y dirigió la música premozartiana como si se hubiera tratado de Mahler. Su enfoque de Bach era intensamente personal y no sería aceptado hoy. Existe una grabación del Quinto Concierto de Brandenburgo de Bach, en que Furtwängler dirige y toca el piano. Es suficiente decir

que la ejecución de la cadenza del primer movimiento hubiera erizado la peluca de Bach, por el modo tan chocante en que va en contra del estilo, con grandes mazas de pedal, inmensos ritardos, y toda suerte de romanticismos. Furtwängler fue criticado por esta interpretación y se encogió de hombros. «Mucha gente cree que si no se aburre con la música de Bach es porque no se la ha ejecutado en el estilo apropiado». Pero esta no es una verdadera respuesta y persiste el hecho de que temperamental e intelectualmente Furtwängler no era un director apropiado para Bach. Pero cuando se trataba de Beethoven, Brahms, Wagner o Bruckner, en sus mejores momentos Furtwängler era insuperable. Una de las cosas inolvidables de su estilo de dirección era su capacidad para emitir un acorde, para lograr que resonase con color y claridad (Nikisch seguramente fue su modelo en esto), para que flotase suspendido y refulgente en el aire. Otra era su capacidad para frasear en una línea infinita sin permitir que el ritmo decayese. El suyo no era un estilo que pudiera ser imitado, sobre todo por músicos de la nueva generación. Incluso cuando aún vivía, las ideas de Furtwängler estaban convirtiéndose en conceptos anacrónicos. Era un subjetivista en una época en que la dirección tendía a la objetividad, y estaba dominada por Toscanini.

Uno de los aspectos de su dirección, observada por los músicos de todas las orquestas que él encabezó, era que intentaba dividir la responsabilidad de la interpretación entre él mismo y la orquesta. Teniendo en cuenta el estilo de Furtwängler, la orquesta seguramente necesitaba demostrar mucha iniciativa. Como dijo Henry Holst: «Un ensayo con Furtwängler siempre era una experiencia muy interesante, en parte porque exigía la máxima concentración a sus músicos, y en parte porque su compás carecía de esa “chispa de decisión” que ayuda a conferir precisión a un conjunto. No le agradaba en absoluto ese género de precisión. Deseaba la que nace de la orquesta, de la iniciativa de los propios músicos, como en la música de cámara». Los músicos que trabajaban con él dicen que nunca era muy hábil en expresarse, que no podía explicar lo que deseaba y tenía que apoyarse en el instinto de los intérpretes. Gregor Piatigorsky relata una encantadora anécdota de Furtwängler rogando a la orquesta. «Caballeros, esta frase debe ser… debe ser… debe ser… ustedes saben lo que yo

quiero decir… por favor, tratemos otra vez… por favor». En e intervalo, satisfecho de sí mismo, Furtwängler dijo orgullosamente a Piatigorsky: «¿Comprende cuán importante es que un director exprese con claridad sus deseos?». Pero bajo su batuta generalmente se obtenía un milagro de unión del conjunto, sobre todo con una orquesta que estaba acostumbrada a su compás.

Furtwängler fue uno de los pocos directores que llegó a la orquesta sin haber sido un niño prodigio en algún instrumento (aunque su ejecución pianística era bastante buena en la música que no exigía las cualidades del virtuoso). Nunca había tocado en una orquesta y maduró lentamente. En su juventud, el músico de elevada estatura, desmañado y enjuto, con la prominente nuez de Adán y un cuello largo hasta el extremo de la deformidad, era tímido y no impresionaba a nadie como una vigorosa mente musical. Estudió en Munich (donde fue ayudante de Mottl) y dirigió en Zurich, Estrasburgo y Lübeck, sin realizar grandes progresos. De pronto, sucedió algo, un fenómeno análogo al de Bobby Fischer, el genio norteamericano del ajedrez cuando comenzó a barrer a sus antagonistas. Cuando le preguntaron al respecto, Fischer se limitó a decir: «Conseguí ser bueno». En Mannheim, el año 1915, Furtwängler consiguió ser bueno, y cuando poco después dirigió en Berlín y Viena fue saludado como el mejor de su generación. (Mucho tiempo más tarde, se preguntó a Furtwängler el secreto de su éxito. «Hice una carrera triunfal» —dijo— «porque era torpe y tímido. Mis colegas no me consideraban peligroso. Cuando al fin comprendieron que en efecto yo representaba un peligro, era demasiado tarde»). En 1922, a la edad de treinta y seis años, sucedió a Nikisch en la Filarmónica de Berlín y en la Gewandhaus de Leipzig. A partir de ese momento su carrera se orientó musicalmente hacia la música orquestal, aunque en efecto dirigió algunas óperas (incluso las de Wagner en Bayreuth) y fue tan eficaz en eso como en todo lo demás, como lo demuestra su gran grabación de *Tristán e Isolda*, y también el ciclo del *Anillo* de la postguerra, que puede ser oído en grabaciones privadas. Durante la década de 1920 Furtwängler realizó giras con la Filarmónica de Berlín y se presentó como invitado en Europa y Estados Unidos. Estuvo en Nueva York tres temporadas, pero se vio desplazado a un segundo plano por Mengelberg y Toscanini. Después, llegó el

espectro de Hitler y el nazismo.

Parece que Furtwängler, que era un hombre ingenuo, creyó realmente que podría mantenerse apartado de la política nazi. Se veía presionado en muchas direcciones, y acabó siendo el perdedor en todas. Se ha comprobado que no era antisemita. Poco después del incendio del Reichstag invitó a Schnabel y Huberman, ambos judíos, a ocupar los cargos de primeros solistas con la Filarmónica de Berlín durante la temporada siguiente. (Ambos rehusaron). Simpatizaba con los músicos judíos (y los respetaba) en su orquesta, y su prestigio era tan grande que no se los molestó durante mucho tiempo. Como director de la Opera del Estado de Berlín decidió presentar *Matías el pintor* de Hindemith en la temporada de 1934-1935, pese a que sabía que los nazis consideraban «decadente» al compositor. Las autoridades prohibieron la representación, y entonces Furtwängler escribió un artículo acerca de Hindemith y su importancia. Cuando Hermann Goering suspendió la ópera de Hindemith, Furtwängler renunció a todas sus actividades en Berlín (y Erich Kleiber renunció con él). Furtwängler fue remplazado por un músico mucho más flexible, Clemens Krauss.

La Filarmónica de Nueva York, que buscaba sucesor para Toscanini, en 1936 invitó a Furtwängler como director permanente. Este anuncio provocó una tormenta en Nueva York, con su nutrida población judía. Furtwängler se retiró y dijo que no podría dirigir en Nueva York «hasta que el público admita que la política y la música están separadas». Durante la guerra permaneció en Alemania y fue una figura desgraciada, indecisa y patética. Strauss, Clemens Krauss, Karajan, Heinz Tietjen y otros eran amoralistas y podían adaptarse a todos los regímenes mientras pudiesen continuar trabajando. Furtwängler, más sensible, odiaba lo que veía, y sin embargo estaba demasiado unido a Alemania para marcharse. Dijo a otros músicos que su arte no sería comprendido fuera de Alemania, y señaló al director Heinz Unger que necesitaba al público y a los músicos orquestales alemanes tanto como ellos le necesitaban a él. Henry Pleasants, el escritor norteamericano especializado en música, formuló algunas observaciones acerca de esta actitud:

> Este supuesto de que los que no son alemanes nunca pueden ser verdaderamente sensibles a la comunicación más íntima

> de la música alemana —o proyectarla como músicos que la ejecutan— no era original de Furtwängler. En mi carácter de norteamericano nativo, residente durante veinte años en la Europa central de habla alemana, se me llamaba la atención sobre el asunto en casi todas las conversaciones que mantenía con músicos alemanes, incluido Furtwängler. Al principio esa actitud me molestaba, pues la consideraba mero esnobismo; pero con el tiempo tendí más bien a coincidir con ella. Y todavía coincido, incluso hasta el extremo de creer que los alemanes que han vivido mucho tiempo en el exterior pierden algo de su primogenitura musical. La música alemana florece en un ambiente alemán.

Friedelind Wagner, nieta del compositor, en 1944 abordó con simpatía el asunto. Señaló que la tragedia de Furtwängler era y es el hecho de que en Alemania se le acusa y desprecia por antinazi, y en cambio más allá de las fronteras de Alemania se le condena por nazi. Si tuviéramos que juzgarle, tendríamos que contemplar o condenar su carácter, que es débil. En el curso de su vida jamás consiguió adoptar una decisión y llevarla hasta sus últimas consecuencias.

Rehabilitado en 1947, Furtwängler se presentó como invitado en muchos países, excepto Estados Unidos, donde varios anuncios referidos a su regreso provocaron una tremenda oposición. Para agravar sus dificultades, perdió el oído, un hecho en general poco conocido (la compañía alemana de electrónica Siemens instaló en su estrado un sistema de sonido). Durante un concierto en Viena, en 1953, se desplomó sobre el estrado. Falleció un año más tarde.

Vincent Sheean, un periodista inteligente y sensible, cuyo conocimiento de la música era superior al del mero lego, nos ha dejado un interesante retrato de Furtwängler. Vio al director en Viena, poco después de su rehabilitación. Los dos charlaron de cosas intrascendentes y Sheean preguntó a Furtwängler dónde estaba el canal, cerca de la casa de ópera, que había sido mencionado tantas veces por Brahms. Furtwängler dijo que nunca había existido un canal. Sheean se opuso y señaló que Brahms lo describía a menudo. «Bien» —dijo Furtwängler— «llegué aquí por primera vez hace treinta años, no había un canal y nunca lo hubo». Sheean continuó diciendo:

> Había algo tan inexorablemente definitivo y alemán (por equivocado que fuese en la afirmación) que era inútil discutir el tema, que por lo demás importaba muy poco. Por supuesto, descubrí que habían cegado el canal antes de la llegada de Furtwängler. Como él nunca lo había visto, no *podía* haber existido un canal. Este dogmatismo de la mente, así como su apariencia alargada y esa imperturbable confianza en sí mismo, probablemente era lo que confería a Furtwängler esa apariencia externa ultrateutónica y ese estilo de expresión que los norteamericanos y otros occidentales tienden a rechazar. El pobre hombre *parecía* un nazi, y se comportaba como tal en las entrevistas privadas, pese a que todos sabemos que se esforzó mucho por salvar a sus músicos judíos y preservar los valores de la música alemana durante esos años de pesadilla. Creo que tenía una conciencia casi patológica de su propia rigidez, de su falta de gracia, de encanto, o de calidez humana.

A semejanza de Weingartner, Furtwängler deseaba profundamente que se le reconociera como compositor. Creía que la composición era su verdadera misión en la vida. Su principal maestro de composición había sido el director y compositor alemán Max von Schillings. Al principio, Furtwängler dirigió una cantidad considerable de su propia música. Su Primera Sinfonía fue un fracaso en todos lados. Ninguna de sus composiciones se impuso, aunque su Segunda Sinfonía mereció algunas representaciones después que Furtwängler se hiciera famoso como director. Esa obra y su Concierto para Piano, son obras posrománticas convencionales a gran escala, y no tienen un átomo de originalidad. La música abunda en reminiscencias de Wagner, Mahler, Bruckner, Sibelius, Brahms y Reger. No, Furtwängler no sobrevivirá como compositor. Vivirá como el director que convirtió al concierto en una experiencia emocional intensa para sí mismo y su público. Furtwängler dijo cierta vez: «el director tiene que luchar contra un enemigo: la rutina». Podemos afirmar que en el curso de su vida Furtwängler jamás ofreció una actuación rutinaria.

26

Bruno Walter

Bruno Walter, que vivió hasta los ochenta y cinco años, fue también un romántico en una época antirromántica. Aún más, fue un moralista y un místico del siglo XIX, el conservador de una tradición desaparecida. La suya era una tradición de la Alemania del período que comienza en 1875, un período en que se exaltó el valor de la mente creadora. Se creía que el creador estaba dotado de algo semejante a lo divino; estaba tocado por Dios; y en la palabra *Meister* se sugería algo muy cercano al *Herr* según usa el término un alemán cuando se dirige a Dios. Bruno Walter, que creía en estos conceptos con toda su fuerza, fue, más que todos los restantes directores, una fuerza moral y a su modo, la conciencia de la música. Siempre pensaba y hablaba acerca de los aspectos espirituales de la música: acerca del alma, la belleza, la inspiración recreadora, la música como una fuerza próxima a la divinidad. La música era una religión; el músico su sumo sacerdote.

Estas convicciones se oponían a la estética de mediados del siglo XX, y algunos de los directores y los críticos más jóvenes tendían a ver en Walter algo semejante a una reliquia arrojada a la playa y proveniente de climas lejanos. Hoy, la mayoría de los historiadores y los estetas de la música adoptan una visión objetiva hacia los grandes hombres de la música y sus creaciones. Los estetas contemporáneos están muy interesados con el significado del significado en música, y en efecto muchos se preguntan si hay en ella un significado. Algunos compositores contemporáneos niegan redondamente que su música posea valores emocionales, e insisten en que sus obras no deben ser «interpretadas». Sencillamente hay

que ejecutarlas, manteniendo la mayor fidelidad posible a las notas y las instrucciones, mientras el intérprete se aparta de todo lo que implique un compromiso emotivo. La actitud del «gran hombre» hacia los grandes compositores del pasado ha desaparecido casi totalmente. Se ha psicodelizado a Beethoven. Las relaciones amorosas de los compositores han sido examinadas clínicamente. Lejos de estar tocados por la divinidad (así discurre gran parte del pensamiento actual) los grandes hombres eran todos demasiado humanos. Comían y bebían (a veces en exceso), eran mezquinos tanto como nobles, deshonestos tanto como honestos. ¿Y su música? El pensamiento actual es antisentimental y antirromántico, y la mayoría de los intérpretes no basa sus concepciones en lo que el compositor sintió, pues no saben lo que sintió. Todo lo que poseen es la nota impresa. Coinciden con Toscanini cuando dijo de la *Heroica*: «Para mí, es simplemente allegro con brio».

Para Wagner esto era una tontería. Cierta vez escribió que si la personalidad de un director «es incapaz de satisfacer las exigencias espirituales de las obras que él ejecuta, sus interpretaciones continuarán siendo insatisfactorias, aunque la ejecución musical pueda ser ejemplar». Wagner vivió en armonía con sus propias normas, creyendo en los valores espirituales («… la música, que tiene origen cósmico…») que atestigua de manera resonante el carácter divinamente creador y superior [del hombre] y trató de trascender la nota impresa. Su meta era presentar una música «informada por una presencia espiritual de carácter universal», y para él hacer música era un rito. «El influjo inmediato y afectivo de la música muestra cuán afines son la música y el alma del hombre. ¿Cómo podría ser de otro modo, puesto que el vasto y trascendente dominio del alma encierra la fuente de donde brota la música?».

De lo anterior se deduce naturalmente que Walter no abrigaba la más mínima simpatía por la mayoría de las tendencias modernas. Su repertorio no iba más allá de Mahler y Strauss. Realizó un esfuerzo para comprender la escuela atonal, pero renunció con repugnancia. «¿Acaso los santuarios donde oré y sacrifiqué la vida entera realmente están en ruinas?… Sí, en efecto parece que el materialismo y el intelectualismo se han adueñado de la actual generación y han asignado a las artes, en la vida de la sociedad, un lugar inferior a la encumbrada esfera en que antes reinaban». Llegó

a la conclusión de que el atonalismo contrariaba las «leyes naturales» de la música y no quiso saber nada de él. Resumió sus sentimientos en una prosa majestuosa y anticuada:

> Aunque las musas parecen exhaustas ahora; aunque un frío otoño del alma ha ordenado que provisionalmente se detengan el florecimiento y la fructificación; aunque los talentos y los esfuerzos de la actual generación están dirigidos esencialmente a lo material y lo técnico; aunque la atmósfera espiritual de nuestra época ha cambiado peligrosamente, lo mismo que la atmósfera terrestre; mi confianza me dice que el genio de la humanidad sobrevivirá a este período de enfermedad una vez que haya movilizado nuevamente las fuerzas espirituales y morales que se alimentan de estas excelsas fuentes.

Pero sería un error creer que Walter era nada más que un teósofo musical con talento. Fue un músico soberbiamente dotado y uno de los grandes directores de la historia. Como intérprete, representó la dignidad, la nobleza y la compasión. Fue un romántico, pero siguió un curso a medio camino entre la tesis de Toscanini y la antítesis de Furtwängler. El enfoque musical de Walter era cálido y totalmente antiegocéntrico, y estuvo mucho más cerca de Weingartner que de Furtwängler. El flujo y reflujo wagneriano de los tiempos era extraño al criterio de Walter, y sus ritmos y tempos invariablemente fluyeron con suavidad y tuvieron el sonido de lo inevitable, sin la deformación del rubato. Hizo música amorosamente, y como él mismo amaba tanto la música pudo transmitir ese sentimiento a su público. Un concierto de Walter siempre suscitaba una sensación de confortamiento. «Cuando él me acompaña», dijo Lotte Lehmann, «tengo la sensación de un bienestar y una seguridad supremos. El extremo de su batuta es como una cuna en la cual me mece». Nunca creó un momento de tensión, ni hubo en su ejecución rasgos de histeria o neurosis. Todo esto completado con una cultura musical profunda y segura, y por la insistencia en que la música cantara —no con la intensidad de resorte comprimido de Toscanini, sino con una continuidad tranquila, reconfortante y fácil—. La precisión en sí misma nunca fue una fijación en Walter, aunque con sus conocimientos y sus recursos técnicos formidables podía ser un artesano tan eficaz como

otro cualquiera de sus colegas. «Al concentrar el esfuerzo en la precisión» —escribió— «uno llega a la técnica; pero al concentrarse en la técnica uno no llega a la precisión». Walter podía formular epigramas tan eficaces como los de cualquier otro.

En ciertas clases de música, sobre todo la música de los grandes compositores alemanes y austríacos, alcanzaba una identificación total. Durante muchos años sus interpretaciones de Mozart fueron consideradas el criterio esencial (aunque había quienes se sentían más cerca de la interpretación que Beecham hacía de Mozart), y hasta el día de su muerte su supremacía como director de Mahler y Bruckner nunca fue cuestionada seriamente. Abordó a estos compositores, y a Beethoven, Schubert y Brahms, con un enfoque genial, desembarazado y fluido. Los tempos, nunca premiosos, siempre sonaban eminentemente justos, y la arquitectura de la música tenía un diseño grandioso y amplio. Por supuesto, su modo de dirigir reflejaba el medio en que se había formado; un medio en el que Brahms, Mahler y Bruckner eran figuras vivas, en que no hacía mucho tiempo que Schumann había muerto, y aún se hablaba de Beethoven como si viviese.

Nació con el nombre de Bruno Schlesinger, aprendió el piano en la infancia, y a la edad de nueve años estaba en el Conservatorio Stern de Berlín. «A lo largo de mi vida entera hubo un canto en mi fuero íntimo». Al principio quiso ser pianista, pero cambió de idea cuando oyó a Bülow dirigiendo en 1889. Cuatro años después era director en la Opera de Colonia y se presentó en 1894 en *Der Waffenschmied*, de Lortzing. Aún no había cumplido dieciocho años, y tenía toda la seguridad de un joven brillante. «No me sentía en absoluto inseguro y no estaba inquieto… Mi mano sabía automáticamente lo que debía hacer; era capaz de mantener unida a la orquesta y de armonizar con ella a los solistas y el coro… La consecuencia general de mi primera actuación fue el sentimiento alentador de haber ocupado el lugar para el cual estaba destinado». El mismo año de 1894 pasó a Hamburgo, donde actuó como preparador vocal, pianista de ensayos y factótum general bajo la dirección de Mahler. Más o menos por esa época modificó su apellido y adoptó el de Walter; pensaba en Walther von Stolzing, de *Los maestros cantores*. Su siguiente cargo en Breslau; después Riga; y después en Berlín, en 1900, con la Opera del Estado. Allí entre sus

colegas estaban Muck y Strauss. A la edad de veinticuatro años, se encomendó a Walter un ciclo del *Anillo* en Berlín. Todavía era un *Wunderkind*.

Mahler le llamó a Viena en 1901, y permaneció en esa ciudad hasta 1912. La relación de Walter con Mahler fue la experiencia artística más abrumadora de su vida. Después que Mahler se retirase, en 1907, y su lugar fuese ocupado por Weingartner, la Opera de Viena nunca volvió a ser la misma; pero Walter, que comprobó que podía trabajar con el nuevo director, continuó en su puesto. Walter simpatizaba personalmente con Hans Gregor, pero no con sus ideas acerca de la representación escénica. De modo que se dirigió a Munich. Félix Mottl había fallecido, y Walter ocupó su lugar. Permaneció en Munich de 1912 a 1922. A lo largo de estos años Walter había dirigido como invitado en distintos lugares de Europa y gozaba de gran demanda tanto en la ópera como en la sinfonía (dirigió los estrenos mundiales de la Novena Sinfonía y *La canción de la tierra*, de Mahler). También dirigió música de cámara, y realizó muchas representaciones con Arnold Rosé y el Cuarteto Rosé. Rosé era el afamado maestro de conciertos de la Filarmónica de Viena.

Después de Munich llegaron los Conciertos Bruno Walter con las apariciones de la Filarmónica de Berlín en Estados Unidos y la Opera Municipal en Berlín. Fueron días sugestivos en la capital alemana. Los «jóvenes turcos» como Hindemith y Kurt Weill estaban creando un nuevo tipo de música. La vida teatral florecía. Max Reinhardt estaba en la cumbre de su carrera; el Teatro del Estado atraía la atención internacional bajo Leopold Jessner, su director de vanguardia; lo mismo puede afirmarse del Volksbühne bajo Karlheinz Martin. Furtwängler, Klemperer y Kleiber desarrollaban intensa actividad como directores y el muy respetado Leo Blech dirigía la Opera del Estado. (Blech era el tipo de director que memorizaba todas las óperas del repertorio y podía ejecutarlas de memoria al piano. A los cantantes les complacía trabajar con él pese a su desagradable costumbre de enviar notitas a los camerinos durante el descanso, para señalarles ciertos errores). Pero cuando Hitler asumió el poder, Walter tuvo que salir de Berlín. Fue a la Staatsoper de Viena. Llegó el Anschluss, y Walter tuvo que emigrar a París; y después, la guerra le forzó a huir a Estados Unidos, donde

se convirtió en residente estable. Se mostró muy activo en la Metropolitan Opera y la Filarmónica de Nueva York, de la cual fue asesor musical entre 1947 y 1949. Podría haber sido el director principal de la Filarmónica, pero rechazó la oferta, con una declaración característica en el sentido de que estaba demasiado viejo para asumir la responsabilidad total.

En uno de sus ensayos acerca de la dirección —escribió bastante sobre el tema— Walter dijo que en la vida de un director había tres fases. Al principio, todo es fácil y natural; después, se inicia un período de duda e inseguridad; y finalmente llega la madurez. Destacó que el director realmente bueno podía controlar el tono, pues tenía en su propio oído «una imagen sonora íntima y clara, o más bien un ideal de sonido». Los directores de jerarquía inferior toman de una orquesta el sonido que pueden obtener y en cambio, los buenos imponen su ideal sonoro a una orquesta. De esto «depende, en realidad, el éxito de cada ejecución musical». Walter dijo que así como existe una mano pianística eficaz, también hay un talento específicamente manual en la dirección. Incluso la mente musical más dotada y más sensible «no puede compensar la falta de acierto material y precisión técnica en una ejecución —la torpeza de la mano impedirá que la obra suscite la impresión adecuada».

Walter también fue un firme creyente en la relaciones humanas y despreció el método dictatorial de tantos directores. Consideraba a sus músicos como colegas y a semejanza de Furtwängler, esperaba que tuviesen sus propias ideas:

> Si se reprimen implacablemente el gusto individual o la participación emotiva personal, el resultado será una especie de empobrecimiento emocional de la ejecución. El director debería esforzarse para alentar todos los signos de participación emocional en la orquesta; debería explorar y utilizar exhaustivamente las cualidades de sus colaboradores; debe movilizar sus intereses, promover sus cualidades musicales; en resumen, tiene que ejercer una influencia provechosa sobre ellos. De este modo, la orquesta no será un grupo de personas sometidas, es decir artísticamente inhibidas… y el director dispondrá de un instrumento que le permitirá expresar su alma.

En cierto sentido este concepto representaba un ideal propio de

la música de cámara y fue una de las razones por las cuales Walter y Mozart estuvieron tan unidos a través de los años. Walter llegó a Mozart relativamente tarde. Como muchos músicos que respondían a una orientación del siglo XIX, al principio consideró a Mozart un maestro rococó. Pero a diferencia de muchos músicos de su tiempo, Walter cambió de idea. «Finalmente descubrí detrás del espíritu juguetón, en apariencia elegante, la inexorable seriedad del dramaturgo y la riqueza de la caracterización. Vi en Mozart al Shakespeare de la ópera… Mi tarea en las ejecuciones de Mozart llegó a ser clara a mis propios ojos: todas las características y todos los detalles veraces deben expresarse con vigoroso dramatismo, sin perjudicar la belleza orquestal y vocal. Esta belleza no admite exageración de la dinámica y los tempos, de los gestos y la acción, de las formas y los colores en escena». Hasta ahí, Walter concordaba esencialmente con el pensamiento moderno acerca de Mozart. Pero cuando dirigía las obras de su amado compositor, Walter nunca intentó obtener un sentimiento propio del siglo XVIII. Usó una gran orquesta, no se preocupó por la ornamentación o los refinamientos musicológicos, por la dinámica romántica contrapuesta a la clásica. Al parecer, todo lo que Walter sabía o deseaba saber acerca de Mozart es que una obra como la *Sinfonía en sol menor* es una de las concepciones más inefablemente bellas del cerebro humano. Lo que Walter buscó no fue la pasión de la *Sinfonía en sol menor*, fue su belleza. Cuando la dirigió, se apoyó básicamente en el tema (usando más cuerdas que las que impone la erudición moderna) y destacó la calidad de la música. En sí mismo, hizo esto con sensibilidad y refinamiento sumos, pero como suele suceder en las interpretaciones de Walter, hubo una transfiguración que determinó la aparición de Mozart idealizado y trágico. Es posible que la concepción haya sido un tanto anticuada y antierudita; pero su convicción y su belleza eran inatacables. Y es posible que al suavizarse el literalismo que hoy prevalece las décadas futuras regresen a la concepción de un Walter, una concepción que se apoya tanto en el instinto como en la mecánica. O, como él mismo dijo: «Mi preocupación fue obtener una claridad superior a la del sonido: a saber, la claridad del sentido musical».

27

Sir Thomas Beecham

Sir Thomas Beecham jamás se reunió con nadie a medio camino, y nadie se reunió con sir Thomas a medio camino. Algunos afirman que no era más que un diletante, y otros sostuvieron que estaba a la altura del mejor director vivo. Ciertamente, dejó su impronta en la dirección del siglo XX. Pero lo hizo de distinto modo que todo el resto. Era diferente tanto musical como personalmente; era distinto sociológica e intelectualmente. Si muchos directores son individuos solemnes y ponderados, que a menudo nada saben fuera de la música, Beecham fue un ser refinado, culto, irreprimible, cortés e ingenioso en el estilo de Shaw (el propio Shaw dijo cierta vez de Beecham, con cierto asombro: «Beecham es el director más adulto que he conocido nunca»). Si la mayoría de los directores se elevan lentamente, venciendo dificultades, Beecham, gracias a la enorme riqueza de su padre
(Beecham's
Little Liver Pilis —Pildoritas Hepáticas de Beecham) pudo comprar una orquesta para su propio uso y aprender sobre la marcha. Si la mayoría de los directores son especialistas —en música alemana, o francesa, o lo que fuere— Beecham fue el intérprete más universal que es posible concebir, por lo menos en la escuela postromántica. Es posible que haya contado con el repertorio más amplio de todos los directores del siglo XX. De baja estatura, regordete, cortesano y barbado, con modales tan bruscos (y a menudo descorteses) como puede esperarse de un millonario con título. Beecham fue como el rey en *Princess Ida* —el potentado mordaz—. O para citar otro fragmento de Gilbert y Sullivan, fue un Bart grande y malo. Sus

ácidas opiniones se distribuyeron imparcialmente sobre la música, los músicos, la comida, el vino, el socialismo, la literatura, los cigarros y las mujeres; y en todos estos temas fue una autoridad auténtica, no autodesignada. La compositora británica Ethel Smyth dijo que era poeta, sabio, conferenciante, aventurero, financista y seis músicos todo en uno. Entre los directores fue el Hombre del Renacimiento.

Y ningún director de la historia inglesa se acercó siquiera a la fama, el prestigio, la popularidad y el carácter polémico de sir Thomas Beecham. De hecho fue un nombre bien conocido en todo el mundo. Los que nada sabían de su jerarquía como músico, de todos modos lo conocieron como personalidad. Los diarios le mencionaban constantemente, fuese por un juicio de incumplimiento de promesa, o por sus payasadas personales, o por sus críticas a una ciudad o un país, o por su ingenio, o por sus juicios acerca del nivel cultural de distintas ciudades. «El pueblo inglés no tiene educación suficiente para apreciar la ópera. Son la raza más vulgar e inculta de Europa». Esta afirmación apareció en los titulares en 1916. Afirmó que Seattle era un basurero estético y que sus críticos eran unos mentirosos; dijo del público de Belfast que estaba formado por matones intelectuales; que Londres era nada más que una turba, y Gran Bretaña una raza de bárbaros, un país impropio para residir. Afirmó ante el público de Notthingham que parecía como si se hubiesen alimentado con pasto durante tres años.

Se mostraba igualmente ácido con sus colegas. Toscanini era «el director glorificado de una banda italiana». ¿Bruno Walter? «Maloliente». ¿Koussevitzky? «Dudo de que sepa leer una partitura». ¿Richter? «Nada más que un marcador de tiempos». ¿Weingartner? «Una cultura musical excelente, pero se muestra cada vez más lento». Dijo al crítico inglés Neville Cardus que Bronislaw Huberman era «un artista excelente, como usted dice sagaz. Pero como violinista tiene un defecto». «¿Y cuál es?». «No sabe tocar el violín». Más tarde, Huberman ejecutó el concierto en re mayor de Beethoven con Beecham. «Muy bueno, ciertamente muy bueno. Estoy desconcertado, asombrado». A Beecham sencillamente le agradaba oír el sonido de su propia voz, y no estaba por demás tomar el pelo a los crédulos.

En los círculos musicales las anécdotas de Beecham circulaban gozosamente en los camerinos del mundo entero. Una de las más famosas dice que sir Thomas se inclinó hacia el foso para formular una pregunta al maestro de conciertos. «Esta noche tocamos *Fígaro*, ¿verdad?». «Oh, no, sir Thomas. Es *El rapto del serrallo*». «Mi querido amigo, usted me sorprende». Y dicho esto cerró la partitura de Fígaro que había traído y dirigió *Serrallo* de memoria. O el comentario a un músico extraviado durante el ensayo: «No pretendemos que usted nos siga siempre, pero si tiene la bondad de mantenerse ocasionalmente en contacto con nosotros…». O durante otro ensayo: «La Figura 19, los címbalos, un gran estrépito de esos deliciosos instrumentos para ayudar a la baraúnda sonora general, por favor».

Al parecer, todos tenían una anécdota favorita de Beecham. Durante un ensayo de la ópera *Dylan*, de Holbrooke, Beecham llamó al electricista. «Señor Fairbairn» —dijo—, «en el momento exacto en que sus formidables murallas del castillo, contrariando las leyes de la gravedad, se elevan en el aire para permitir que grandes cubos de arroz sean arrojados a la escena imitando el diluvio y la inundación, ¿puedo sugerir que sería apropiado pedir un oscurecimiento a nuestro amigo "Arry"?». Este gran señor que era Beecham realmente hablaba así. Él fue quien preguntó a un trombonista: «¿Usted está arrancando todo el sonido posible a ese extraño y antiguo sistema de desagüe contra el cual pega su cara?». Y durante un ensayo de *Los maestros cantores* Beecham preguntó al tenor si alguna vez había hecho el amor.

—Sí, sir Thomas.

—¿Cree que el suyo es un modo apropiado de hacer el amor a Eva?

—Bien —dijo el tenor—, hay distintos modos de hacer el amor.

—Cuando uno observa sus movimientos graves y pausados —dijo sir Thomas— recuerda a este estimable cuadrúpedo, el puercoespín.

Dijo a una soprano que su voz le recordaba a un carro descendiendo cuesta abajo con los frenos puestos. Cierta vez, en la Metropolitan Opera interrumpió al coro y lo contempló admirado. «Dios mío», dijo, «exactamente como el Ejército de Salvación». Ante un público frío e indiferente que se negaba a aplaudir, giró sobre sí

mismo, miró fijamente a la gente y dijo: «Oremos».

No solo poseía ingenio y un dominio preciso e infalible del inglés clásico. Era un director muy grande que significó mucho para la vida musical del siglo. Tuvo importancia sobre todo en Inglaterra. Hasta la llegada de Beecham la escena y el repertorio de la orquesta, dominados por Hans Richter, eran germánicos. Con su mente inquieta y su curiosidad intelectual, Beecham inauguró un tipo distinto de repertorio sinfónico y operístico. De acuerdo con las palabras de Neville Cardus, Beecham «nos arrancó de la cautividad alemana, y confirió un sesgo mediterráneo a nuestra música». El primer concierto de Beecham, con la Orquesta Beecham recientemente formada, en 1909, fue un episodio típico. Incluyó la Obertura del *Carnaval Romano* de Berlioz, *In the Fen Country*, de Vaughan Williams; *Sea Drift*, de Delius, y *Te Deum* de Berlioz. Sus programas exploraban constantemente la música de los nuevos compositores británicos, franceses y rusos. Mostró el mismo espíritu de aventura en la ópera, y llevó a Europa obras como *Electra, Werther, Feuersnot, Tiefland, Hamlet* y otras rarezas.

Dirigió de un modo sumamente original toda esta música, además del repertorio estándar. No tenía una técnica de la batuta digna de ese nombre. Cardus le vio cierta vez con la batuta enredada en los faldones de la chaqueta. Uno de sus músicos dijo que Beecham faltaba a todas las normas, y que en el mundo ninguna otra persona hubiera podido hacer lo mismo. Sobre el estrado, sus manos y el cuerpo se movían en todas direcciones al mismo tiempo. Olin Downes, crítico de música del *Tintes* de Nueva York, escribió una divertida descripción en 1941:

> Tal vez rodee a la carrera el estrado del director, o se incline, los dedos de los pies peligrosamente cerca del borde, para atender a un grupo o a los músicos de un fragmento solista, dispensándoles su atención exclusiva. Es posible que se agazape o del modo menos elegante doble la rodilla, o se incline y se incorpore como un pájaro grande y torpe que agita las alas en el aire. Tal vez indique un sforzato con el estilo de un hombre que arroja un ladrillo o una bomba a un enemigo, o que marque libremente el compás con un brazo mientras sostiene la batuta con el puño cerrado, invisible para la orquesta…

En general, dirigía de memoria, de vez en cuando con resultados desastrosos. Él mismo solía relatar muy regocijado el episodio de un concierto que había ejecutado con Alfred Cortot como solista del piano. La memoria de Cortot era notoriamente indigna de confianza, y hacia el final del concierto tuvo un blanco lamentable. Tanto Cortot como Beecham maniobraron, pero no pudieron confluir. «Partimos de Beethoven, y continué con Cortot a través de Grieg, Schumann, Bach y Tchaikovsky, y de pronto él empezó a tocar algo que yo no conocía, de modo que me detuve en seco». Una burla encantadora, pero en efecto contiene algo de verdad. Beecham estaba orgulloso de su memoria, e incluso en ese sentido se mostraba arrogante, y altivamente prescindía de la partitura incluso cuando la necesitaba.

De todos modos, logró obtener resultados sorprendentes de las orquestas, y con su compulsión a dirigir, Beecham aceptaba a todos los grupos que se le cruzaban en el camino. En 1941 dirigió varios programas con la Sinfónica Municipal de Nueva York, un grupo de medianas condiciones sometido al control de la Works Progress Administration. Virgil Thomson se sintió conmovido y escribió que el concierto le había demostrado el aforismo de que no hay malas orquestas, sino únicamente malos directores. «Ninguna orquesta ha actuado mejor esta temporada en la ciudad de Nueva York, sea cual fuere el criterio aplicado, que los muchachos de la WPA del alcalde La Guardia con sir Thomas… Tanta elegancia lírica en la interpretación de Handel y esas majestuosas proporciones en la interpretación de Mozart por lo que sé no se manifiestan en el trabajo de ningún director actual». Pese a sus piruetas y cabriolas sobre el estrado, Beecham tenía técnica más que suficiente para hacer lo que deseaba. Tenía el secreto esencial y misterioso de la gran dirección, y los ritmos que escuchaba en su oído interior, los equilibrios de los fraseos, la forma de una frase, la curvatura de una línea; todo esto pasaba de su cuerpo y su mente a los músicos en una suerte de salto cuántico.

Sus interpretaciones nunca fueron secas y formales. Ciertamente, las ejecuciones de la misma obra podían variar mucho de un concierto a otro. Había un factor considerable de improvisación —en el mejor sentido de la palabra— en la dirección de Beecham. Siempre prevalecía la sensación de que sucedería algo distinto, algo

imprevisto; y Beecham se ocupaba de que nadie quedara decepcionado. Otorgaba considerable libertad a los hombres de primera línea. León Goossens, el oboísta de la Filarmónica Royal, ha dicho que siempre que Beecham levantaba su batuta descubría o sugería algo distinto, «de modo que cada vez que ejecutábamos una partitura hallábamos algo nuevo, y nunca nos fatigábamos… Dejaba una cantidad tremenda de cosas a los hombres de primera línea. De ese modo alcanzaba esa sensación de espontaneidad en las hermosas obras de Bizet y Delius». Puede percibirse este rasgo en muchas de sus grabaciones; por ejemplo, la de *Schéhérazade*, donde permitió que algunos de sus músicos solistas aplicasen una proporción desusada de rubato. El celo de los músicos en la búsqueda de la oportunidad inesperada se manifiesta claramente en la placa de vinilo. Uno puede imaginar a sir Thomas marcando el tiempo con una gran sonrisa en la cara, mientras sus hombres de primera línea, a menudo frustrados, ahora que encuentran la puerta abierta de par en par, corren para aprovechar la oportunidad.

En cierto sentido, puede decirse de Beecham que fue el hijo malcriado de un rico, excepto que a diferencia de la mayoría de los niños malcriados consiguió convertirse en una figura importante. Tommy Beecham fue un jovencito brillante. Su memoria extraordinaria llamó la atención cuando todavía era niño; se afirma que memorizó *Macbeth* a la edad de ocho años. El niño leía y asimilaba todo lo que se le ponía delante, demostró ser un pianista flexible y se interesó por todas las formas de la actividad intelectual. En general, su formación musical fue fragmentaria. Después de algunos estudios superficiales con Charles Wood, Frederic Austin y unos pocos más, consiguió empleo en la Gran Compañía Imperial de ópera, una organización que tenía ideas tan grandiosas como su nombre, pero que también desapareció después de ejercer tan escasa influencia como al nacer. En 1905 Beecham contrató a cuarenta miembros de la

Queen’s

Hall Orchestra para ofrecer su primer concierto en Londres. No fue un concierto muy bueno, y él lo sabía. Al año siguiente seleccionó un grupo inestable de sesenta músicos y fundó los Conciertos Orquestales Thomas Beecham, y denominó a su grupo Nueva Orquesta Sinfónica. Allí comenzó a aprender su oficio. Pero incluso

entonces sus programas eran arriesgados y anticonvencionales, e incluían música de D'Indy, Lalo, Smetana y Delius.

La Orquesta Sinfónica Beecham fue fundada en 1909 e impresionó profundamente en Londres, aunque no siempre de un modo favorable. Beecham aún tenía mucho que aprender. Sus ejecuciones eran desordenadas, ruidosas e irresponsables. Se conservan unas pocas grabaciones selectas de la Orquesta Sinfónica Beecham. Son terribles. Ni el director de la orquesta estaba a la altura de las exigencias musicales y técnicas fundamentales. Entretanto, sir Joseph Beecham estaba gastando alrededor de 1,5 millones de dólares en los esfuerzos musicales de su hijo. El dinero de Beecham patrocinó una temporada de ópera del Covent Garden en 1910 (y la mente humana todavía no ha concebido un modo de gastar dinero con más rapidez que patrocinando una temporada de ópera). El repertorio estaba formado por *Electra, Un Romeo y Julieta de aldea* (Delius), *Hansel y Gretel, The Wreckers* (Ethel Smyth), *Prodigue*
L'Enfant
(Debussy), *Tristán e Isolda, Carmen* e *Ivanhoe* (Sullivan). No puede extrañar que la empresa perdiese una fortuna. Pero los Beecham *tenían* fortuna. Las representaciones no fueron bien recibidas. Durante esos años Beecham tenía la idea acerca de la ópera, de que incumbía más a la orquesta que a la voz. Cuando se alzó el telón la noche del estreno de *Electra*, se oyó la voz de Beecham que decía a la orquesta: «Los cantantes creen que serán oídos, ¡y yo me ocuparé de que no sea así!». Siguieron algunas temporadas en Covent Garden, todas sin estrellas vocales, pero con una excepción. Una temporada de óperas rusas incluyó la figura de Chaliapin. De las primeras treinta y cuatro óperas presentadas por Beecham treinta fueron fracasos. Beecham no se amilanó. Más tarde dijo con gesto indiferente: «Yo carecía de la experiencia necesaria para juzgar las cualidades o defectos de mis artistas, y a menudo montaba óperas más con el propósito de escuchar yo mismo la música que para complacer al público». En el momento en que concluyó sus iniciativas operísticas, había producido ciento veinte obras, sesenta de las cuales eran nuevas en Inglaterra o habían sido repuestas después de una prolongada desaparición.

En 1916, cuando sir Joseph falleció, Thomas recibió mucho

dinero y vivió de acuerdo con esos recursos. Dirigía la orquesta con acuerdo a su conveniencia, se presentaba tarde a la orquesta, los anulaba según su capricho, y pagaba sueldos generosos. Se convirtió en una celebridad y en un hombre del mundo elegante. Durante la Primera Guerra Mundial dirigió conciertos al aire libre en el Albert Hall, evitó la música alemana, y también patrocinó varias temporadas de ópera con cantantes británicos. Por estos servicios se le recompensó con el título de caballero. Después de la guerra organizó la Compañía de Opera Sir Thomas Beecham, Ltd. Las dos temporadas de esta compañía le pusieron al borde de la quiebra. Durante años tuvo que litigar. A lo largo de la mayor parte de la década de 1920 desarrolló actividad como director invitado y en 1932 representó un papel importante en la formación de la Filarmónica de Londres. Por esa época se admitía que era uno de los directores principales del mundo, pero sus declaraciones, sobre todo en cuestiones políticas, no acrecentaron su popularidad. Cuando dijo que Hitler y Mussolini eran grandes comediantes y que sin ellos la vida sería aburrida, a muchos no les pareció que esta opinión fuese en absoluto divertida. En 1936 realizó una gira por Alemania con la Filarmónica de Londres y a petición de los nazis eliminó una obra judía, la Sinfonía *Escocesa* de Mendelssohn.

Tampoco este gesto contribuyó a su popularidad. Cuando llegó la guerra, salió de Inglaterra y fue a Estados Unidos, y su actitud inquietó a muchos compatriotas. En Estados Unidos dirigió todas las orquestas que se le pusieron al alcance de la mano, desde grandes organizaciones y la Metropolitan Opera hasta conjuntos provincianos. Regresó a Inglaterra en 1944 y fundó la Filarmónica Real, con la cual fue a Estados Unidos para realizar una gira seis años más tarde. Muchos de sus últimos años los dedicó a las giras.

Como músico fue una expresión típica de lo mejor de la escuela inglesa, una corriente que tiene perfiles eclécticos, con cierta orientación hacia el estilo alemán modificado de acuerdo con el temperamento nacional británico. Los músicos ingleses tienden a ser correctos, civilizados, rara vez apasionados, con un refinado sentido lírico y sensibilidad para la proporción. Beecham no fue una excepción. En su dirección había una fuerte veta de clasicismo, pues por esforzado o colorido que fuese, la música nunca parecía hinchada o desmesurada. Beecham tenía un sentido

mendelssohniano del tempo, y se mostró sensible a la acusación de que sus ritmos eran demasiado veloces. «A lo largo de toda mi carrera se ríe ha considerado el protagonista de los tempi rápidos, a pesar del hecho demostrable de que en la mayoría de los casos mis actuaciones consumen más tiempo que las de la mayoría de mis contemporáneos, a quienes no se acusó del mismo modo». La verdad, dijo Beecham, «es que el oído medio confunde el acento enérgico y el uso frecuente del rubato con el tempo mismo».

Mantenía constantemente el control de sus emociones. Eso no significa que sus interpretaciones fuesen insípidas. «La línea grandiosa y la flexibilidad», dijo a uno de sus directores asociados, «la línea grandiosa es lo único que el público comprende, y la flexibilidad es el único factor que hace la música». La línea de Beecham parecía interminable; y con respecto a la flexibilidad, nunca temió manipular los ritmos, las frases e incluso las notas mismas para obtener mayores efectos expresivos. No fue un purista, y constantemente tenía choques con los musicólogos. «Un musicólogo es una persona que sabe leer música, pero no sabe oírla». Sus ideas acerca de la primera música eran sumamente libres, y su orquestación de *El mesías* de Handel, realizada con la colaboración de Eugene Goossens, originó una explosión en los círculos musicológicos y ásperos comentarios en otros lugares. Beecham defendió enérgicamente su método. «Si Handel y muchos otros compositores quedasen en manos de los puristas, con sus parsimoniosos puñados de cuerdas y oboes, jamás llegaríamos a escucharles. Lo que corresponde recordar es que nadie sabe cómo se ejecutaban originariamente estas obras [Beethoven subestimaba a los musicólogos]. He meditado en el problema a lo largo de sesenta años, mucho más que los caballeros que han escrito extrañas monografías referidas al tema».

Romántico confeso, insistía en que Delius era el último de los grandes compositores. «Ningún compositor ha escrito ni siquiera cien compases de música meritoria desde 1925». No quiso dirigir *Wozzeck* porque, aunque la partitura era «ingeniosa», a su juicio carecía «completamente de civilización y encanto. No me interesa la música, u otra obra cualquiera de arte, que no logre estimular el goce de la vida, y lo que es más, el orgullo por la vida». Un hombre como Beecham, que representaba la elegancia y la buena vida y un

conjunto eduardiano de normas «torys», nunca podía llegar a entender el atonalismo y el expresionismo en música. En la totalidad de los restantes géneros musicales su dirección era natural, en ningún modo forzada, siempre exhibía buen gusto, siempre era proporcionada, y manifestaba una fuerza dúctil que no era menos vigorosa a causa de su desenfreno. Él y Bruno Walter fueron considerados los dos grandes directores contemporáneos de Mozart. Pero los dos hombres no podían estar más distanciados desde el punto de vista de la concepción. Walter se interesaba en el *Innigkeit* y los valores espirituales de la música. Beecham se interesaba más por sus esquemas abstractos, por la gracia y la fluidez de la escritura, por la elegancia y la proporción de la arquitectura musical. Para ejecutar a Mozart utilizó una orquesta numerosa; no había nada rococó en su enfoque. Pero era un Mozart que nunca sonaba denso o sentimental, y hay muchos que creen que sería mejor que la experiencia nunca volviese a repetirse.

Aunque sir Thomas fue el primer director británico de nacimiento que se impuso al mundo, naturalmente fue precedido por varios y excelentes técnicos británicos de la orquesta. El principal de ellos fue sir Henry Wood, el jefe prodigiosamente laborioso de los famosos conciertos Proms desde 1895 hasta su muerte en 1944. Wood, áspero y tempestuoso, destruyó definitivamente el sistema de los sustitutos. Medio siglo antes Costa también lo había «quebrado», pero solo en beneficio de su propia orquesta. Los músicos de Londres a principios del siglo eran artistas libres, y podía suceder que un director se encontrase frente a cincuenta músicos nuevos durante un ensayo o incluso en la propia función. La broma típica relataba la anécdota de un director que, a lo largo de cuatro ensayos, asistió a una sucesión constante y asombrosa de caras nuevas. Pero a lo largo de todo el proceso encontró siempre al mismo primer clarinete, sólido, fidedigno, comprensivo. Al fin del cuarto ensayo el director se acercó al clarinetista y se lo agradeció. «Por lo menos usted comprenderá lo que quiero hacer mañana durante el concierto». El clarinetista miró al director. «Pero mañana yo no estaré aquí. Enviaré un sustituto».

En 1904 Wood lanzó un ultimátum: no más sustitutos. El resultado fue que casi la mitad de sus hombres renunciaron y formaron la Orquesta Sinfónica de Londres. Otro resultado fue que

Wood pudo organizar su propia orquesta de gran jerarquía, y mantenerla. Fue un excelente director con un repertorio enorme, y presentó en Inglaterra mucha música de Strauss, Debussy, Scriabin, Schoenberg y Sibelius. Se le llamaba el Gran Viejo de la Música Inglesa y poseía una mente sistemática que todo lo reducía a las cuestiones esenciales. A los miembros nuevos y nerviosos de la orquesta se les explicaba: «No se preocupen. Tal vez ustedes lean la partitura en público, pero no pueden equivocarse con *esa* batuta frente a los ojos». Wood dirigió algunas orquestas fuera de Inglaterra y realizó muchas grabaciones, pero su reputación era esencialmente local.

La lista de otros directores británicos admirados debería incluir a sir Hamilton Harty, durante muchos años jefe de la Orquesta Hallé y autoridad en Berlioz; Albert Coates, que dirigió en distintos lugares de Europa y Estados Unidos, actuó en Rusia y llevó a Occidente muchas partituras rusas importantes; sir Eugene Goossens, el compositor-director, miembro de las vanguardias de 1920 y 1930, y un hombre de talento brillante. Sir Adrián Boult, cuya carrera continuó después de la desaparición de Beecham, era (y es) un intérprete equilibrado, inteligente y refinado; y lo mismo puede decirse de sir Malcolm Sargent.

Sir John Barbirolli compartió la última parte de la vida de Beecham en tanto fue el único director británico (además de Beecham) aceptado en el circuito internacional.

La reputación de Barbirolli sufrió durante cierto tiempo como resultado de su primera designación importante. Sucedió a Toscanini como jefe de la Filarmónica de Nueva York en 1937 y el director de treinta y siete años, aunque sin duda con talento, aún no estaba preparado para un cargo tan exigente. Pero incluso entonces un caudal considerable de vigor y fuerza caracterizó su trabajo. En 1943, después de salir de Nueva York, asumió la dirección de la Orquesta Hallé, que no había tenido director permanente desde el retiro de Harty en 1933. Barbirolli convirtió a la Hallé en una de las mejores orquestas europeas. Creció a la par que ella y se convirtió en un director admirado por sus interpretaciones claras, proporcionadas, sólidas y naturales.

28

Serge Koussevitzky

Rusia fue el último de los países europeos que se desarrolló musicalmente. Durante siglos Rusia estuvo fuera de la corriente principal del pensamiento y la cultura occidentales, y solo a partir del siglo XIX con la aparición de Glinka, los Cinco y Tchaikovsky, el mundo de pronto cobró conciencia del poderoso potencial ruso en música. Surgieron súbitamente no solo compositores. Anton Rubinstein llegó impetuoso de las estepas, como pianista inferior solo a Franz Liszt. Hacia fines del siglo se afirmó una brillante escuela de ejecución del violín. Un puñado de cantantes rusos, encabezados por Feodor Chaliapin, conquistó a Occidente.

Pero los directores llegaron más lentamente, y esta afirmación continúa siendo válida todavía hoy. Incluso ahora los directores rusos importantes —Eugene Mravinsky, Kiril Kondrashin, Igor Markevitch, Jascha Horenstein— apenas han alcanzado cierta resonancia internacional, pese a que son figuras respetadas. Durante la última mitad del siglo XIX hubo un solo director importante en Rusia, y no era ruso nativo. Eduard Nápravnik provenía de Bohemia. Había estudiado en Praga, y en 1861 fue a Rusia como director de la orquesta privada del príncipe N. Yussopov. Nápravnik permaneció en Rusia, adquirió la ciudadanía y se especializó en ópera. Reorganizó los teatros, de acuerdo con el modelo occidental. Hacia el final de su carrera había dirigido más de 4.000 representaciones operísticas, incluso el estreno mundial de casi todas las óperas rusas importantes. También ejecutó algunas sinfonías. Un hombre menudo y delgado, de ojos agudos estrábicos, y una cabeza de forma cuadrangular, el hombro derecho elevado

como el de un jorobado; según las palabras del director Nikolai Maiko parecía «un león moribundo, pero de todos modos un león». Sus ejecuciones destacaban la forma y la disciplina, y Tchaikovsky le juzgaba seco. Pero como todo el mundo, Tchaikovsky reconocía que era un artista soberbio.

Después de Nápravnik apareció Vassily Safonoff, que estudió en el Conservatorio de San Petersburg©, fue uno de los principales pianistas rusos y dirigió conciertos orquestales en Moscú. Safonoff era una figura colorida: un hombre alto, corpulento, de inmensa exuberancia, sensual (tuvo ocho hijos), y dinámico. Al parecer, fue el tipo de director —hay muchos por el estilo— que suscita una extraordinaria impresión inicial, pero no puede mantenerla. Cuando llegó a Nueva York en 1904, provocó sensación, y de 1906 a 1909 fue director de la Filarmónica. Por supuesto, la música rusa era su especialidad, y en esa cuestión nadie discutía su autoridad. *Magazine*
Harper's
observó que si la Filarmónica decidía anunciar una serie de conciertos consagrados a una sola obra —la *Patética* de Tchaikovsky dirigida por Safonoff— podía descontar que obtendría salas llenas. Parece que en la música que no era rusa fue menos satisfactorio. El *Musical Courier* resumió así sus tres temporadas: «Safonoff llegó a Nueva York con la reputación de experto en Tchaikovsky y abandona nuestra ciudad con sus honras iniciales intactas, pero sin agregar otras nuevas a sus méritos».

Safonoff fue seguido a Nueva York por Modest Altschuler, que formó la Orquesta Sinfónica Rusa en 1904 y la mantuvo activa hasta 1919. La idea de la orquesta, según la describió Altschuler, era «hacer propaganda de la música rusa». No fue una orquesta muy buena, ni Altschuler fue un director muy eficaz, pero en efecto hizo propaganda, pues presentó en Nueva York muchos ejemplos de la nueva escuela rusa.

En general, no es sabido que Rachmaninoff pudo haber sido un director tan grande como lo fue en su condición de pianista. En su etapa inicial consagró sus esfuerzos a la composición, pero amaba la batuta, y además de dirigir su propia música ocasionalmente se dedicaba a otros compositores. Todavía en 1933 el compositor y pianista Nikolai Medtner recordaba un concierto dirigido por

Rachmaninoff en 1904:

> Nunca olvidaré la interpretación de la Quinta Sinfonía de Tchaikovsky por Rachmaninoff. Antes de que él la dirigiese la conocíamos únicamente en la versión de Nikisch y sus imitadores. Es cierto que Nikisch había salvado esta sinfonía de un fracaso completo (cuando la dirigió el compositor), pero a partir de ese momento su tempo patéticamente lento se convirtió en ley de la interpretación de Tchaikovsky, y esa actitud se vio reforzada por los directores que le imitaron ciegamente. De pronto, bajo la batuta de Rachmaninoff toda esta tradición imitativa desapareció de la composición, y escuchamos la obra como si hubiera sido la primera vez; sorprendió sobre todo la impetuosidad del final, una antítesis del patetismo de Nikisch que siempre había perjudicado a este movimmiento.
>
> Incluso más inesperada… fue la impresión que provocó la *Sinfonía en sol menor* de Mozart, tachada durante mucho tiempo de grisácea, como algo de estilo rococó. Nunca olvidaré esta sinfonía según la dirigió Rachmaninoff; de pronto vino a nosotros, vital y apremiante.

Después de salir definitivamente de Rusia en 1917, se ofreció a Rachmaninoff la dirección de varias orquestas norteamericanas, entre ellas la Sinfónica de Boston, pero él decidió continuar en la composición y el piano. En adelante, no dirigió conciertos públicos. Pero alrededor de 1940 dirigió la Orquesta de Filadelfia en una grabación de su Tercera Sinfonía, y fue una actuación notable, perfilada, con ritmos soberbiamente estructurados, característicos de su labor frente al piano, plena de autoridad, vigor y aristocracia. El mundo perdió a un gran director cuando Rachmaninoff orientó su actividad hacia otros derroteros.

El más importante de los directores rusos y todavía el más grande, fue Serge Koussevitzky, que se desarrolló plenamente en Estados Unidos como director de la Sinfónica de Boston. Durante veinticinco años esa orquesta fue su vida. A diferencia de la mayoría de los grandes directores, Koussevitzky nunca dirigió ópera, y protagonizó un número sorprendentemente reducido de presentaciones como invitado. Tampoco alentó la presencia de directores invitados en su Sinfónica de Boston. En ese aspecto se

mostró bastante franco: «Prefiero que no tengamos a hombres como Toscanini, o Beecham, o Walter, y en cambio dirija [Richard] Burgin, nuestro propio maestro de conciertos. Pues se atiene a mis métodos. Siento que mi orquesta continúa igual disciplina artística». (Esta es una cita textual. El inglés de Koussevitzky nunca fue muy gramatical).

Es posible que respondiese a una orientación francorrusa, y que deformase el inglés, pero ningún director de su tiempo tuvo más importancia para el desarrollo musical de Estados Unidos. Pues Koussevitzky estaba interesado en lo nuevo tan intensamente como en lo viejo, y patrocinó prácticamente a todos los compositores norteamericanos importantes de la época —Copland, Pistón, Schumann, Barber, Harris, Hanson y muchos otros—. Los compositores europeos contemporáneos, sobre todo franceses y rusos, merecieron igual atención, y Koussevitzky presentó en Estados Unidos partituras importantes de Prokofieff, Shostakovich, Milhaud, Stravinsky, Roussel y Ravel.

Koussevitzky tuvo una verdadera fuerza. Era un director de intenso fervor emotivo, cuyas ejecuciones tenían drama, color, la línea amplia, el gesto grandioso. Sin duda, no pertenecía al tipo intelectual, y se erguía frente a su orquesta con gestos de ruego, las manos temblorosas, los hombros y el cuerpo con ese compás peculiar y estremecido, un enorme vaso sanguíneo rojizo en su frente transpirada. Como Toscanini, siempre rogaba a sus hombres que cantasen. «No hay música sin canto». Poseía el talento de crear una diáfana bruma de sonido, una lisa y llana aristocracia del sonido puro; y en las partituras que eran sus especialidades —*Daphnis et Chloe, La Mer*, las tres últimas sinfonías de Tchaikovsky, los poemas tonales de Strauss— había un enfoque sensual que no tenía análogo en ninguna orquesta del mundo. Con Beethoven y Brahms se mostraba más reservado y rara vez se tomaba libertades, aunque —siendo Serge Koussevitzky— de todos modos aportaba a esas partituras un tipo de interpretación matizada y emotiva que inquietaba a los puristas de la escuela alemana.

Algunos de sus colegas le miraban con altivez, y afirmaban que era un mediocre técnico de la batuta y un lector de partituras incluso peor. Pero persistía el hecho de que Koussevitzky tenía una personalidad extraordinaria, proyección y carisma. Cuando dirigía

música afín a su propia persona, su labor desmentía las críticas. Muchos consideraron que bajo su batuta la Orquesta Sinfónica de Boston fue la más grande del mundo, superior incluso a un grupo tan virtuoso como la Orquesta de Filadelfia bajo Stokowski.

Koussevitzky fue un director que aprendió por sí mismo y comenzó como instrumentista del contrabajo. Cuando intentó ingresar en el Conservatorio de Moscú, a los catorce años, descubrió que las únicas becas disponibles correspondían al corno, al trombón o al contrabajo. Optó por el contrabajo y pronto se convirtió en el principal solista europeo de ese engorroso instrumento. Ofreció recitales solistas, o ejecutó conciertos de violoncelo con el contrabajo. En 1905 contrajo matrimonio con la hija de un acaudalado comerciante de té, y eso le permitió ir a Alemania, donde dio recitales y estudió atentamente la técnica de dirección de Nikisch. Siempre había deseado dirigir, y en 1908 contrató a la Filarmónica de Berlín para dar un concierto. Su actuación fue bien recibida. El crítico del *Musical Courier* se sintió muy impresionado: «Esta fue su primera aparición pública en esa condición y por increíble que parezca dirigió con toda la seguridad, la certidumbre y la circunspección de un director de larga experiencia». Pronto comenzó a afirmarse que Koussevitzky era el Nikisch ruso.

Incluso en ese momento el dinamismo y la electricidad de Koussevitzky eran evidentes, pero él más que nadie sabía cuánto tenía que aprender. Era por naturaleza un músico en el sentido de que rezumaba música, tenía buen ritmo y un oído muy fino. Pero mostraba ciertos defectos, que se manifestaron a lo largo de toda su vida. Desde el principio mismo necesitó la ayuda de un pianista, pues no sabía tocar el instrumento y era a lo sumo un mediocre lector de partituras. «Después de aprender de memoria una partitura» —escribió Arthur Lourié— «ordenaba a un pianista que tocase en concordancia con el plan que él mismo se proponía adoptar al dirigir esa composición. Mientras el pianista tocaba, Koussevitzky dirigía, e insistía en que se repitiese la obra hasta que él había dominado la técnica de los gestos». Fred Gaisberg, director de grabaciones de His
Master's
Voice, cierta vez fue a la casa de Koussevitzky en París. «Las ventanas estaban abiertas, y por ellas llegaba el sonido de un piano.

Me asomé y ahí estaba Prokofieff sentado frente al piano, ejecutando una de sus obras más recientes, y Koussevitzky frente a un atril de música, siguiéndole con una batuta. Ese era su modo de asimilar la obra».

En cierto sentido, Koussevitzky y Beecham eran semejantes. Ambos fueron al principio diletantes inspirados; ambos dispusieron del dinero necesario para comprar orquestas que les permitieron aprender; los dos necesitaron mucho tiempo para desarrollarse. Cuando regresó a Rusia, en 1909, Koussevitzky no solo organizó su propia orquesta sinfónica (casi al mismo tiempo que Beecham organizaba la suya) sino que incluso fundó una editorial, las Editions Russes de Musique. Entre los compositores a quienes comprometió, estaban Rachmaninoff, Prokofieff, Stravinsky, Medtner y Scriabin. Scriabin tuvo especial importancia, pues Koussevitzky se convirtió en el defensor del pequeño místico. Koussevitzky llevó de gira a su orquesta, y con ella realizó esas famosas excursiones en un barco contratado que recorrió alrededor de 2.000 kilómetros a lo largo del Volga. Debussy, que fue a Rusia en 1913, escribió entusiasmado acerca del «original Koussevitzky» y su orquesta, «que se distingue absolutamente por la disciplina precisa y una consagración a la música que es bastante desusada en los centros cultos de nuestra vieja Europa»; y más tarde Debussy escribió con admiración acerca de la «ardiente voluntad [de Koussevitzky] de servir a la música».

Koussevitzky sobrevivió a la Revolución de 1917, e incluso se le ofreció la Orquesta Sinfónica del Estado, y la dirigió hasta 1920. Después, fue a París. Allí, en 1921, fundó los Concerts Koussevitzky, y presentó, entre otras cosas, la orquestación de *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky, realizada por Ravel; *Pacific 231*, de Honegger; y música de Prokofieff y Stravinsky. En 1924 la Sinfónica de Boston le invitó a ocupar el lugar de Pierre Monteux. Su primer programa reveló cómo serían las cosas: incluía el *Concertó Grosso en re menor* de Vivaldi, las Variaciones *Haydn* de Brahms, la Obertura del *Carnaval Romano* de Berlioz, el *Poema del éxtasis* de Scriabin, y *Pacific 231* de Honegger. Era muy evidente la impronta francorrusa que persistiría durante el siguiente cuarto de siglo.

Se necesitó bastante tiempo antes de que Koussevitzky y la Sinfónica de Boston aprendiesen a convivir. Durante las primeras

temporadas el director se sintió desalentado. Estaba desconcertado y cometió muchos errores. Los músicos virtuosos de la orquesta le consideraban un farsante sádico y parecían dispuestos a amenazar su posición. Con el tiempo, se sometieron a la voluntad imperiosa de Koussevitzky. Moses Smith, que siguió desde el principio la carrera de Koussevitzky (y escribió una biografía que el propio Koussevitzky trató de suprimir), afirma que la Sinfónica de Boston se mostró descontenta con Koussevitzky, y que no simpatizaba con el director ni lo respetaba:

> Impulsados sencillamente por la necesidad de defenderse, los músicos, hombres que no estaban sindicados y para quienes sería difícil y costoso conseguir empleo en otros lugares, pusieron al mal tiempo buena cara. Si las indicaciones de Koussevitzky eran inadecuadas o impropias, aprendieron a comprender sus deseos a pesar de sus errores. Si su forma de marcar era incierta, aprendieron a mirarse unos a otros, crearon un conjunto de señales para garantizar la actuación conjunta. La orquesta, que seguía a su jefe cuando este salía a expresar sus intenciones, tocaba como un soberbio conjunto sin director cuando él no sabía hacerlo. Así se formó, por una razón puramente negativa, ese maravilloso espíritu de cuerpo que permite a la Orquesta Sinfónica de Boston tocar como un excelente grupo de música de cámara.

Smith dice que hacia 1930 la orquesta y el director se entendían. «La orquesta aprendió a interpretar sus deseos, no sus gestos». Los hombres también aprendieron a respetar su manía de perfección, y sus intentos de llegar al núcleo expresivo de una obra después de asimilar el núcleo técnico. Howard Hanson ha descrito algunos de los «obstinados detalles» de Koussevitzky en los ensayos:

> Lo escuché ensayar el comienzo de la Obertura del *Holandés errante* docenas de veces, no porque los cornos no pudiesen ejecutar las notas, sino porque las notas según eran ejecutadas no expresaban el contenido emotivo y dramático. Y le oí ensayar pasajes de la conocida *Pompa y circunstancia de* Elgar repetidas veces, hasta que las trompetas graves sonaron brillantes. Los estudiosos de la orquestación saben que los tonos de la trompeta grave *no pueden* sonar brillantes, pero al final de ese ensayo, *en efecto* sonaban brillantes.

Koussevitzky se convirtió en una de las figuras más coloristas de la escena de la música norteamericana: con su capa, su acento indescriptible, sus frecuentes despropósitos, sus cóleras dostoievskianas, sus rencillas y reconciliaciones. También se convirtió en un pulido diplomático. Ciertamente, en esta actividad no tenía igual. Podía prometer y después faltar a su promesa sin ofender demasiado. Los perjudicados se encogían de hombros. «Oh, bien, en realidad es un ruso emotivo». Detestaba decir que no a un compositor y prometía generosamente representaciones. Cierta vez, en vista de que no había ejecutado una partitura, un compositor reunió valor para censurar a Koussevitzky. «Usted lo prometió. Padece una terrible propensión a hacer promesas». «Sí, amigo mío» —contestó Koussevitzky—, «pero gracias a Dios tengo la fuerza necesaria para abstenerme de cumplirlas». Koussevitzky no hacía nada sin racionalizarlo. Charles O'Connell, ejecutivo de la RCA Víctor que trabajó con él, dijo que Koussevitzky «puede ser el patricio imperioso, el suave diplomático, el colega conciliador, el joven atrevido o el patriarca venerable; según las circunstancias y las ocasiones lo reclamen».

Entre los legados que Koussevitzky dejó estaba el Festival de Música Berkshire, organizado en Tanglewood, Massachusetts, por Henry Hadley en 1934. Koussevitzky se hizo cargo en 1936 y en 1940 organizó allí una escuela de música. Tanto el festival como la escuela prosperaron. El primero fue el acontecimiento más prestigioso de Estados Unidos; y de la escuela, sobre todo de la clase de dirección de Koussevitzky, salieron algunos de los jóvenes más brillantes de ese país, encabezados por Leonard Bernstein.

En su tiempo, Koussevitzky fue uno de los tres grandes directores norteamericanos, los otros fueron Toscanini y Stokowski. De los tres, Koussevitzky fue con diferencia el más importante para la causa de la música norteamericana, pues en su persona el compositor tenía un portavoz y un exponente. Además, el gusto de Koussevitzky era bastante amplio para incluir las obras más importantes de la moderna escuela europea, con excepción de la música dodecafónica (pero en ese momento nadie prestaba mucha atención a la escuela dodecafónica; eso sería un fenómeno de la posguerra). Koussevitzky, una figura fulgurante y egocéntrica,

consiguió hacer de cada concierto una experiencia, en parte por su propia y avasalladora personalidad, y en parte gracias a la gran orquesta que él había creado. La música en Boston estaba centrada en él. Era la estrella y detestaba compartir el primer plano. Por una parte, la Sinfónica de Boston tuvo muy pocos directores invitados durante el régimen de Koussevitzky; además, tuvo menos solistas que otra orquesta del mismo nivel en el resto del mundo. Esos años en Boston, de 1924 a 1949, representaron lo que los rusos solían denominar el culto de la personalidad. ¡Pero qué personalidad!

29

Leopold Stokowski

Toscanini, Koussevitzky y Stokowski: los héroes de la dirección en la escena de la música norteamericana en las décadas que van de mediados de los años 20 a fines de los años 40, actuaron todos simultáneamente. Toscanini era el objetivista, el elemental, el director de claridad suprema y fuerza convulsiva. Koussevitzky fue el colorista, el sensualista, el portavoz autodesignado de las escuelas norteamericana y europea modernas. ¿Y Stokowski? Fue el virtuoso, el publicista, el hombre de la música conocido en todos los medios, el egoísta, la suprema figura del espectáculo. Toscanini detestaba la publicidad. Koussevitzky gozaba con esta, Stokowski no podía vivir sin ella. Al comienzo mismo de su carrera se zambulló en las columnas de los diarios, y nunca las abandonó.

Nacido y formado en Inglaterra, llegó a Estados Unidos como organista y prácticamente carecía de experiencia al frente de una orquesta (al parecer había dirigido solo dos veces en Europa, y en ambos casos con orquestas de ocasión), cuando Herman Thumann, crítico de música del *Enquirer* de Cincinnati, tuvo una idea genial. Recomendó a Stokowski, un joven desconocido de veinticinco años, a la junta de la Sinfónica de Cincinnati, para ocupar el cargo de director de música. Stokowski fue aceptado y no perdió tiempo en poner del revés a la orquesta y la vida musical de la ciudad.

Aportó un nuevo concepto de la dirección, un nuevo tipo de esplendor, un nuevo conjunto de normas de la instrumentación. Permaneció en Cincinnati tres años, de 1909 a 1912. En 1912, cuando la Orquesta de Filadelfia estaba buscando un sustituto de Karl Pohlig, inevitablemente se mencionó el nombre de Stokowski,

y siguió una desagradable disputa. Los detalles nunca fueron revelados del todo, pero la orquesta afirmó que Stokowski había faltado a su contrato para aceptar la designación en Filadelfia. Finalmente, consiguió que se le liberase de su compromiso. Una carta de la junta de la orquesta a Stokowski decía severamente que «… su reciente comportamiento y los repetidos comentarios acerca de miembros de la Junta de Directores de la Asociación, y sus observaciones infundadas referidas al público de la música de Cincinnati, han determinado que usted ya no sea útil para la Asociación de la Orquesta de Cincinnati». Stokowski proclamó a los cuatro vientos que no había sido despedido. «Es imposible despedir a un hombre que insistente y públicamente pidió que se le relevase del cargo». El *Leader* de Cleveland, en su número del 28 de abril de 1912, imprimió algunas palabras fuertes:

> Así concluye, por lo menos para Cincinnati, la carrera de tambores y címbalos de Leopoldo Stokowski —nacido Stokovski— que se elevó con brillo y rapidez de un cargo sin importancia en el este a la dirección de una de las principales orquestas norteamericanas; que consiguió que Beethoven danzara en sus oídos; que convirtió a Brahms en un sentimental gimiente y enfermizo; que calcinó a Strauss con estrépito más intenso y colores más contradictorios que todo lo que Strauss jamás conoció, y que stokowskizó a todos los compositores sobre quienes puso sus manos imperiosas; que cerró los puños agitados, batió el aire con los brazos y contorsionó el cuerpo para obtener efectos inocuos y poco convincentes; y que faltando a toda la ética profesional consiguió que sus fotografías fuesen publicadas a todo lo ancho sobre columnas de repulsivo contenido cuyo tema era el mismo Stokowski.

Así llegó Stokowski a Filadelfia, montado sobre una nube de polémicas. Ya se le conocía como un tipo esplendoroso, interesado más en el efecto que en la sustancia. ¿Cómo reaccionaría Filadelfia frente a esto? Parece que Stokowski decidió mantenerse muy tranquilo durante sus primeros años, y así impresionó a todos con su sobriedad. Un tanto asombrado después de leer las crónicas de Cincinnati, un crítico escribió: «No se observó ninguna exageración, ni profusión de estilo o de los gestos que traicionase la vanidad o el

deseo de “brillar”». Lo único excéntrico de Stokowski durante esos años fue su repertorio. En 1916 dirigió el estreno norteamericano de la Octava Sinfonía de Mahler, es decir una enorme obra coral, y pronto sus programas abundaron en obras de Hindemith, Schoenberg, Cowell, Varèse, Eichheim, Stravinsky (incluso la primera ejecución norteamericana de *La consagración de la primavera*), Berg (la primera ejecución norteamericana de *Wozzeck*), Shostakovich y Vaughan Williams. Pero pronto comenzó a acelerar a fondo. Comenzó a aparecer su famosa serie de transcripciones de Bach para orquesta completa (y de ese modo generalizó mucho más que en Cincinnati el infinitivo «stokowskizar»), se ocupó de grabar discos e interpretar música para el cine. Estaba experimentando constantemente con la distribución de lugares en la orquesta y sus músicos nunca sabían qué les esperaba. A veces, el primer oboe o el tercer corno ocupaban el asiento del maestro de conciertos. Otras, la posición del maestro de conciertos rotaba constantemente y así un violinista tembloroso y miserable que antes había gozado del anonimato de la última silla merecía, contra su voluntad, el lugar del jefe. Cuando no experimentaba con la distribución de los asientos en beneficio (según sus propias palabras) de la obtención de un sonido homogéneo, dedicaba bastante tiempo a sermonear a su público con ese acento indescriptible que le caracterizaba. Era un acento con un impreciso sabor internacional y al parecer, Stokowski podía usarlo o no a voluntad. Un periodista cierta vez preguntó al gerente de la Orquesta de Filadelfia dónde había obtenido Stokowski su acento. «¡Solo Dios lo sabe!». Estas conferencias al público incluían extensas arengas acerca del deber que tenían frente a la música moderna; o quizá Stokowski reprendía a la gente porque llegaba tarde, o se marchaba temprano, o porque tosía, o hacía ruido. No pasaron muchos años antes de que los conciertos de Stokowski en Filadelfia mereciesen la atención de los diarios como una cuestión rutinaria, más o menos como las noticias de la policía, los encuentros de béisbol o los desastres locales.

Stokowski comenzó a realizar experimentos con los efectos de luz. Oscurecía el salón, y un foco iluminaba su cabeza aureolada y sus bellas manos. Otro tipo de foco proyectaba las sombras de sus manos, e incluso su aristocrático perfil romano, sobre el techo. Todo

esto, dijo gravemente Stokowski al periodismo, era necesario porque de ese modo los músicos podían seguir sus expresiones faciales. Prestaba mucha atención a sus ropas, y un artículo acerca de la moda publicado en el *Post* de Nueva York afirmaba que el sastre de Stokowski era un gran artista, tan grande como el propio Stokowski. Los matrimonios y los amores de Stokowski eran noticia de primera plana. Al regresar de Europa, en 1938, donde había viajado con Greta Garbo, Stokowski dijo a la prensa: «La publicidad no me interesa».

Durante años se hicieron conjeturas acerca del nacimiento de Stokowski. En Filadelfia corría el rumor de que era descendiente de Wagner. Stokowski no lo negó ni lo confirmó. Lo que sí negó, y en voz alta, fue que había nacido en 1882. Insistía en que el año de su nacimiento era 1887. En 1955 se interrumpió la transmisión de radio durante un incidente acerca de su fecha de nacimiento. El locutor comenzó diciendo: «Leopold Stokowski nació en 1882…». Y entonces el público oyente escuchó un grito angustiado. «No, no, no, *no, no*. ¡Eso no es cierto! ¡Nací en 1887!». El locutor continuó: «Nació de padre polaco y madre irlandesa…» cuando fue interrumpido por otro alarido: «¡Mi madre no era irlandesa! ¿De dónde ha sacado eso?». Y después, Stokowski entró en acción. Según la crónica de los diarios:

> Hubo ruidos de lucha (Stokowski vs. El Guion), un grito de «¡Corten la transmisión!» y después el ruido bienhechor de la música, proveniente, no de la Orquesta Sinfónica de Miami [la que Stokowski débil dirigir durante esta transmisión] sino la de un fonógrafo, el mismo que la estación previsoramente tenía preparado para estas situaciones urgentes. Cuando corrieron a comprar sus diarios matutinos para descubrir qué había sucedido, los ansiosos entusiastas de la radio se sintieron algo decepcionados. Se enteraron de que Stokie no había derribado a Prosser [John Prosser, el presentador] o viceversa. Después de arrojar lo que restaba del guion sobre las manos del director, el señor Prosser había exclamado: «Vamos, ahí lo tiene todo», y se retiró, realmente destrozado.

Finalmente, el *Times* de Nueva York decidió resolver el misterio y en parte lo consiguió, en su número del 25 de setiembre de 1959. «Los registros del distrito de Marylebone, condado de Middlesex,

Londres, revelan que la primera (es decir, la fecha más temprana) es válida. Fue hijo de Kopernik Stokowski, un polaco que según algunos autores era ebanista, y según otros diplomático, y de Annie Moore Stokowski, el 18 de abril de 1882».

Siempre estaba modificando partituras («Ustedes deben saber que Beethoven y Brahms no comprendían los instrumentos»), experimentando siempre con hinchados efectos orquestales y en realidad no puede afirmarse que gozara del respeto de la profesión. La mayoría de los músicos consideraba que sus transcripciones de Bach eran monstruosidades y además se sentían ofendidos por las libertades que se tomaba con la orquestación de obras maestras consagradas. Los intelectuales sencillamente se reían de él. Al principio de su carrera Stokowski había perdido el respeto de los intelectuales por su verdadero genio para afirmar tópicos del modo más simpático que pueda observarse en la historia del pensamiento humano. Por ejemplo: «Vamos a América del Sur en una misión musical de buena voluntad y amistad con nuestras repúblicas hermanas. Aunque hablen español y portugués en América del Sur, entenderán el lenguaje universal de la música». Walter Damrosch no hubiera podido hacerlo mejor. Los intelectuales tenían deseos de vomitar. Su libro *Music for All of Us*, comienza con la misma observación audaz: «La música es un lenguaje universal —habla a todos—, es el derecho de primogenitura de todos». (En realidad, la música *no* es un lenguaje universal). Stokowski continúa su libro con observaciones tan profundas como «Los sonidos oceánicos poseen una gama inmensa de ritmo y dinámica… Millones de personas encuentran solaz en la música, les abre las luminosas puertas de la inspiración…». Los musicólogos tampoco se sentían felices por el despreocupado menosprecio por los hechos que manifestaba Stokowski en sus esfuerzos por convertirse en divulgador. «Bach vivió toda su vida al borde del hambre». Y dijo a un público reunido en el Carnegie Hall que Bach había sido enterrado en una tumba de pobres. Expresiones tales como «charlatán», «falsificador», «vulgar», fueron aplicadas a Stokowski y su obra. Virgil Thomson reflejó la opinión intelectual:

> Su ambición de brillar y su carencia de una sólida cultura musical a menudo le llevaron a interpretaciones deformadas y a deslices del gusto musical que han irritado a los músicos de

> tres continentes… La totalidad de su ejecución es una violación de la tradición y el gusto musical, tanto más sorprendente cuanto que a pesar de todo siempre consiguió mantener un lugar encumbrado en su profesión.

Pero hay otro modo de considerar el fenómeno de Stokowski. Admitido que Stokowski fue un hombre del espectáculo, que manipuló las partituras más que otros directores desde principios de siglo, y que sus transcripciones y a menudo sus interpretaciones podían ser vulgares; admitido todo eso, persiste el hecho de que durante sus años con la Orquesta de Filadelfia (1912-1936), Stokowski creó uno de los grupos más brillantes que hayan existido jamás, una maravilla de color, precisión, energía y virtuosismo. Era inevitable que esta fuese la realización de un músico dotado de una sensibilidad superior para el sonido, y del conocimiento técnico necesario para expresarla. Más que otro director cualquiera de la historia de la música, Stokowski estaba regido por el sonido, el sonido puro. El sonido significaba para él más que la construcción, la forma o la lógica. En un discurso pronunciado ante el público, Stokowski cierta vez dijo que «Alguna gente se queja de que volcamos en la música más de lo que presuntamente tiene. Eso es mera tontería. Sucede sencillamente que extraemos de la música más que otros». No fue una observación del todo exacta. Stokowski obtenía de la música más *sonido* que otros. Los restantes grandes directores podían extraer de la música más *música*.

Hasta la llegada de Koussevitzky a Boston, Filadelfia era el lugar donde podía oírse un caudal más considerable de música nueva importante. En su mejor forma —Stokowski no *siempre* manipulaba las partituras— sus actuaciones podían tener vitalidad, un excelente sentimiento atlético con los tempos ágiles y una gracia felina, ritmos tensos y una línea exaltada. Su primera grabación de la *Sinfonía en do menor* de Brahms es un ejemplo apropiado.

Aunque tendía al espectáculo, reservaba ese aspecto para sus públicos. En los ensayos por lo general se atenía rigurosamente a la tarea, y sus músicos atestiguaban el hecho. «Sus métodos son originales», escribió uno de ellos. «Es absolutamente inmune a esas rabietas artísticas a menudo toleradas en nombre del genio. Jamás se le vio desgarrar una partitura o astillar una batuta (cuando la usaba). Sus discursos, cuando los cree necesarios, los pronuncia con

voz moderada, en un estilo caballeroso, a menudo epigramático e ingenioso». Stokowski, fascinado por el sonido, intentó todos los métodos para obtener resultados. Dice este mismo músico:

> Para obtener cierta calidad en una sola nota alta… ordenó a su primer trompetista que fuese a un taller mecánico con el diseño de una boquilla radicalmente distinta. Con frecuencia salva lo imposible mediante la invención y la audacia musical. Cierta nota, un fa sostenido al final de la Sinfonía *Patética* de Tchaicovsky, siempre le dejó insatisfecho porque lógicamente pertenecía a los violines, pero se asignaba a los fagotes, pues sol es la nota más baja en violín. Stokowski resolvió el problema sencillamente ordenando a sus violines que continuaran tocando mientras deslizaban la cuerda de sol hacia el fa sostenido mediante la llave de afinar.

Por supuesto, la mayoría de los músicos citarían esta actitud como otro ejemplo de la irresponsabilidad musical de Stokowski. Sí, dirían, un gran técnico con cierto talento para la orquesta. Pero ¿un músico serio? ¡Jamás!

En 1936, después de renunciar a la Orquesta de Filadelfia, Stokowski continuó dirigiendo parte de las temporadas siguientes, pero se apartó definitivamente de la orquesta en 1941 y regresó solo para afrontar ocasionales funciones como director invitado. Pero se mantuvo tan activo como siempre y formó la Orquesta Juvenil Panamericana (1940-1942) y con ella realizó una gira a través de América del Sur. Apareció con la Sinfónica de la NEC, la Filarmónica de Nueva York, la Sinfónica de Houston, la Opera de la Ciudad de Nueva York y la Metropolitan Opera (donde actuó una sola vez, con *Turandot*). Su iniciativa más reciente ha sido la creación de una Orquesta Sinfónica Norteamericana, que inauguró una serie anual en Nueva York en el año 1962. Stokowski había vivido tiempo suficiente para que se le considerase un viejo maestro, y sus recientes actuaciones han mostrado poco de la importancia que caracterizó a su labor precedente. Su interés por la presentación de la nueva música ha persistido, y en 1965 dirigió el estreno mundial de la monumental Cuarta Sinfonía de Charles Ives. Incluso en el ocaso de su carrera el octogenario Stokowski [4] ha continuado siendo un espectáculo: rígidamente erguido, la cabeza

enmarcada por los esponjosos cabellos blancos como la nieve, las manos sin batuta marcando con firmeza el tiempo, las ropas impecables, el comportamiento siempre imprevisible, sus interpretaciones más serenas que lo que solían ser pero todavía desbordantes de fuego, sonoridad y personalidad. Personalidad; quizás esa es la palabra. Stokowski siempre tuvo una gran personalidad, un incandescente magnetismo que llevaba al público a idolatrarle, al margen de que los músicos y los críticos de expresión agria estuviesen murmurando.

30

Otto Klemperer y la escuela alemana

En la vida de Otto Klemperer hubo una sucesión de infortunios semejantes a los de Job. Un hombre gigantesco tanto física como musicalmente, ha soportado golpes que hubieran destruido a una persona más débil. Y cada vez, lenta y obstinadamente, recogió lo que había quedado. Es un hombre de voluntad de hierro, y esa cualidad se transmite a su dirección. Nunca fue un músico orientado hacia el color o el efecto, y aborda una partitura con la actitud de un alpinista que prepara un ascenso difícil. Es necesario escalar ciertas alturas, y el peligro le acecha. Es una tarea grave, que no puede tomarse a la ligera. Toda la carrera de Klemperer estuvo consagrada al intento de alcanzar las cumbres. Las tierras llanas no son para él. De eso se desprende automáticamente que tiene más éxito en la música de magnitud heroica. En la música más ligera se siente incómodo y sus movimientos son demasiado intensos.

Representa la tradición austroalemana, y en sus últimos años ha sido el único exponente que sobrevivió de la poderosa escuela de directores alemanes representada por Mahler, Muck y Strauss, que se prolonga a través de Weingartner, Kleiber, Blech, Furtwängler, Walter y otros. También cabría mencionar a Carl Schuricht, que nació cinco años antes que Klemperer y aún estaba activo durante la sexta década del siglo XX; pero la reputación de Schuricht se limitaba sobre todo a Alemania, y en cambio la de Klemperer era internacional. Era una tradición que arraigaba en el siglo XIX y todos los directores alemanes y austrohúngaros activos en ese momento

tenían ciertas cosas en común, por mucho que pudiesen variar individualmente. Todos pertenecían a la escuela alemana, una escuela en que la esencia musical es lo más importante, una escuela profundamente seria teñida con una actitud metafísica frente a la música. Los músicos alemanes toman muy en serio —a veces incluso de manera arrogante— sus responsabilidades como representantes musicales de los países que produjeron esa línea grande e ininterrumpida de compositores que arranca de Bach y pasa por Mahler y Strauss. La escuela alemana es intensa y unilateral, casi monomaníaca. En ella no hay lugar para el ingenio y la travesura de un Beecham, la sensualidad y el sentimiento de Koussevitzky, el virtuosismo y el exhibicionismo de un Stokowski. Relativamente desprovista de humor, la escuela alemana tiende a ser severa y densa, integral, a menospreciar los adornos, porque está consagrada a una sola cosa: la transmisión objetiva de un mensaje musical. Los directores alemanes, por intensa que sea su personalidad —y la personalidad de un Furtwängler, un Walter o un Klemperer puede medirse solo en unidades astronómicas— es completamente ajena al exhibicionismo y a la exageración. Les interesa solamente una cosa: hacer música del modo más autorizado, honesto y ecuánime que sea posible.

En sus primeros años Otto Klemperer fue un ejemplo típico de esa escuela, y en los últimos tiempos ha sido el arquetipo. A medida que envejeció, sus tempos se ampliaron y su enfoque llegó a ser absolutamente monolítico. Ese hombre tremendo (un metro noventa), abatido por un ataque y otros infortunios, llegaba lentamente por el lateral del escenario, se sentaba y marcaba torpemente el tiempo con los puños cerrados que tenían el tamaño de barrilitos de cerveza. Lo olvidaba todo, excepto la música, y ese era siempre su modo de actuar. Como escribió Neville Cardus, Klemperer invariablemente «suscita la impresión de un artista distante, independiente hasta el extremo de parecer indiferente a las reacciones del público… Klemperer se satisface con la verdad desnuda». O como ha dicho William Steinberg, «Su actitud hacia la música es de la más rigurosa pureza, tanto en la ópera como en el concierto. La música es para él una expresión absoluta; intensa, cerebral y sumamente personal». O también véase otro juicio, ahora de Wieland Wagner: «La Grecia clásica, la tradición judía, el

cristianismo medieval, el realismo alemán, el realismo de nuestro propio tiempo convierten al director Klemperer en un fenómeno artístico único».

Sus problemas físicos comenzaron en 1933 durante un ensayo en Leipzig. Se apoyó sobre la baranda del estrado y la quebró, golpeándose la base del cráneo. Después, su salud nunca fue la misma y padeció intensas jaquecas. Se diagnosticó un tumor cerebral y la operación le dejó parcialmente paralizado y marcado definitivamente. Era un ejemplar impresionante, con un lado de la cara contraído en una mueca permanente, su cuerpo inmenso cerniéndose sobre la orquesta. Con su temperamento incontrolable y su fuerza física, atemorizaba a las orquestas cuando perdía los estribos. Pero también podía tener un seco sentido del humor, y varias anécdotas centradas en él se incorporaron al repertorio de los camerinos. «Bueno», dijo Klemperer a un músico durante un ensayo. La orquesta asombrada rompió a aplaudir. Antes, Klemperer jamás había elogiado a nadie. Y entonces Klemperer gruñe: «Pero no *tan* bueno». O Klemperer dirige un ensayo, y los músicos desean vivamente retirarse. Klemperer parece olvidado de todo lo que no sea la música. El maestro de conciertos mira significativamente su reloj. Después vuelve a mirarlo, aún más ostentosamente. Ahora ya ha pasado holgadamente la hora en que el ensayo debía concluir. Finalmente casi agita el reloj bajo la nariz de Klemperer. Y el director pregunta: «¿Funciona bien?».

En 1940 se difundió el rumor de que Klemperer había sufrido un colapso mental, y los diarios publicaron una desagradable historia acerca de que había huido de un asilo y era peligroso. Se supo entonces que Klemperer en efecto había estado en una casa de descanso. Pero, explicó Klemperer, él no había «huido» de nada. Se había retirado para ir a Nueva York sin decírselo a nadie. Su explicación fue recibida con expresiones de asombro en los círculos musicales. Klemperer tenía reputación de imprevisible, y los músicos, sobre todo los que habían tocado bajo su dirección, ansiaban creer que era capaz de todo. Cuando se publicaron artículos acerca de su falta de salud, Klemperer usó inmediatamente todo el dinero del cual pudo echar mano para organizar un concierto en Carnegie Hall, con el propósito de demostrar al mundo que estaba sano mental y físicamente.

Sus dificultades no habían concluido. En 1951 resbaló y se fracturó la cabeza del fémur de la pierna derecha. Eso le quitó de la circulación durante un año. Otro infortunio le sobrevino en 1959. Klemperer se disponía a realizar su presentación en la Metropolitan Opera con *Tristán e Isolda*. En Zurich se durmió mientras fumaba en la cama, y despertó a causa de las mantas que ardían. Se apoderó del líquido que tenía más a mano y lo volcó sobre el fuego y su propia persona. El líquido era esencia de alcanfor, y Klemperer sufrió horribles quemaduras. Durante meses se temió por su vida, y en definitiva no pudo dirigir en la Metropolitan. Y en 1966 Klemperer, que tal vez era propenso a los accidentes, se fracturó la cadera en una caída. [5]

Klemperer estudió en Francfort y Berlín. Por recomendación de Mahler («Este joven está destinado a ser un gran director») fue designado director de la Casa de la Opera Alemana de Praga (1907), y estuvo en las casas de ópera de Hamburgo (1910), Estrasburgo (1914), Colonia (1917) y Wiesbaden (1924). También dirigió en Inglaterra, en América del Norte y del Sur. En 1927 fue designado principal director de la Opera Kroll de Berlín. En ese momento había tres casas de ópera en la ciudad: la de Kroll; la Staatsoper, dirigida por Erich Kleiber; y la Städtische Oper, dirigida por Walter. La Opera Kroll era nueva y había sido creada˜ como complemento de la casa de Kleiber. Estaba destinada a la realización de producciones especiales y experimentales.

Kleiber, ese dictador duro, obstinado y difícil, dos años antes había dirigido el estreno mundial de *Wozzeck* de Berg, después de consagrar al asunto sangre, sudor, lágrimas y treinta y cuatro ensayos orquestales completos. También dirigió estrenos de obras de Stravinsky, Schoenberg, Milhaud, Bartók, Weill y Janácek. Auténtico hombre de teatro, Kleiber dijo cierta vez: «Un director debe vivir en su casa como un león con las garras clavadas en la presa». Y así procedió, y trabajó sin descanso. En tres veladas consecutivas de 1926 dirigió *Salomé, Los maestros cantores y El caballero de la rosa*. «Cuando Kleiber entra en este teatro», suspiró un intendente de una casa de ópera alemana, «hay problemas con P mayúscula». Kleiber, que no era judío, salió de Alemania en 1935 como protesta contra el movimiento nazi, y pasó los años de la guerra en Estados Unidos y América del Sur. Regresó a la Zona

Oriental de Berlín en 1954, asumió la dirección de la Staatsoper pero renunció al año siguiente, con el argumento de que los comunistas, lo mismo que los nazis, introducían propaganda en el arte. Fue un típico gesto de Kleiber. Después de salir de la Zona Oriental se negó a dirigir en Alemania Occidental porque, dijo, el gobierno alemán occidental no le había permitido dirigir allí mientras él estaba en el sector soviético. «Mezquino y hostil», dijo del gobierno de Bonn. Al año siguiente, desafiante hasta el fin, falleció en Zurich a la edad de sesenta y seis años.

En la Städtische Oper Walter representaba un repertorio tradicional. Pero Klemperer, como Kleiber, se sentía atraído por los modernos. Él y Kleiber convirtieron a Berlín en el centro mundial de la actividad operística de vanguardia. Klemperer estaba interesado especialmente en Janácek y Hindemith, y también dirigió obras escénicas de Schoenberg (*Die glükliche Hand y Erwartung*), Stravinsky (*Oedipus Rex* y *La historia del soldado*) y Krenek (*Leben des Orest*). Al mismo tiempo, ofreció conciertos en el edificio Kroll, y presentaba muchas obras al público alemán. La Opera Kroll cerró sus puertas en 1931, fundamentalmente a causa de la oposición de los elementos reaccionarios. Klemperer se trasladó entonces a la Staatsoper, pero cuando los nazis asumieron el poder su contrato fue revocado (era judío) y tuvo que salir de Alemania.

Durante la guerra actuó en Estados Unidos, dirigió la Filarmónica de Los Angeles y la Sinfónica de Pittsburgh. Afrontó momentos difíciles. En 1947 regresó a Europa y asumió la dirección de la Opera de Budapest. Renunció porque el gobierno se negó a permitir que tres de sus colegas —los cantantes Mijail Szekely y Alexander Sved y el director Janos Ferencsik— viajasen al extranjero. Después, tuvo actuaciones en calidad de director invitado.

Su segunda carrera comenzó en 1951. Walter Legge había fundado ese año la Orquesta Filarmonía, principalmente con el fin de producir grabaciones, y Klemperer dirigió dos conciertos con brillante éxito. Legge sabía que Klemperer estaba convirtiéndose en un símbolo, que obtenía salas llenas en Viena, Londres, Berlín, Munich, dondequiera que se presentase; que se le reconocía y veneraba como de hecho el último de los directores que arraigaba

en el siglo XIX. En 1951 Toscanini se limitaba exclusivamente a las emisiones radiales y Walter y Furtwängler desarrollaban cada vez menor actividad. Legge se aseguró los servicios de Klemperer para la Filarmónica y su instinto no le engañó. Con su propia orquesta, y liberado de las preocupaciones financieras, Klemperer inició un segundo florecimiento. Había algunos que no miraban con simpatía su dirección y la consideraban pesada y ponderosa, con tempos insoportablemente lentos. Pero otros, que formaban la gran mayoría, alcanzaban casi una suerte de comunión religiosa en un concierto de Klemperer. Descubrían que su dirección tenía una amplitud tremenda, que poseía el tipo de formulación austera que purifica a la música. Un crítico asistió a un concierto de Klemperer en 1961 y se sintió impresionado por las características tanto físicas como musicales del hombre:

> En una época de directores virtuosos y bien vestidos, se destaca como una escultura de Miguel Angel entre figurillas de Dresde. Avanza lentamente hacia el estrado, arrastrando su cuerpo poderoso, el bastón en la mano. Sobre el estrado un gran sillón, donde se sienta después de un breve gesto dirigido al público. No usa batuta y la partitura está abierta ante él. Generalmente marca el tiempo con los puños, un compás minúsculo para un hombre tan tremendo. A menudo no es visible ningún compás… Su dirección conserva esa fuerza y esa vitalidad intensas. Nunca tuvo mucho encanto. Siempre es muy serio y persigue sus metas siguiendo una línea recta e inflexible. En las grandes obras de repertorio nadie es exactamente como él. Nadie puede expresar de ese modo la magnitud y la grandeza de Beethoven, Brahms, Mahler, Bruckner. En cierto modo es un *Kapellmeister* transfigurado, un director no virtuoso que puede incluso tener en su persona algo de pedante, pero cuya visión y concepción son tan grandes que él y su música surgen con la magnitud de un monumento.

Otros directores importantes de la escuela alemana de la primera mitad del siglo fueron Hermann Abendroth, Otto Ackermann, Hans Knappertsbusch, Karl Böhm, Fritz Busch, Eugen Jochum, Josef Krips, Hans Rosbaud, Rudolf Kempe, Wolfgang Sawallisch, Fritz Stiedry, Joseph Keilberth, Hans Schmidt-Isserstedt

y Hermann Scherchen. También corresponde mencionar al veterano Robert Heger, muy apreciado por Furtwängler y Walter. Y varios extranjeros que realizaron carreras importantes se formaron en Alemania. Uno de los más importantes fue Ataúlfo Argenta, llegado de España, país que había producido un solo director importante, Enrique Arbós. Argenta comenzaba a convertirse en una de las estrellas internacionales cuando falleció en un accidente de automóvil en 1958, a la edad de cuarenta y cinco años.

La carrera de Böhm se extiende a través de Graz, Munich, Darmstadt, Hamburgo, Dresde y Viena, donde fue director de la Staatsoper. Estuvo activo en la Metropolitan, y es quizás el principal experto mundial en las óperas de Strauss. Busch, ario antinazi que estuvo a cargo de la Opera de Dresde, salió de Alemania en 1933 y fue el principal director del Festival Glyndebourne desde 1934 hasta su fallecimiento en 1951. También actuó en Estados Unidos, y se presentó con la Nueva Compañía de Opera (una entidad de corta vida), la Filarmónica de Nueva York y la Metropolitan Opera. Las grabaciones de Mozart realizadas por Busch en Glyndebourne (*Fígaro, Don Giovanni, Cosí Fan Tutte*) iniciaron a una generación de amantes de la música en los placeres de este autor, el más perfecto de los compositores operísticos. Scherchen y Rosbaud fueron especialistas en música contemporánea. El primero representó un papel importante en la formación de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, y el último fue uno de los muy pocos que se interesaron en la música en serie. Stravinsky dice de Rosbaud que fue «el más escrupuloso de los músicos y uno de los pocos directores no delictivos», con lo cual quiere decir que hizo todo lo posible en favor de la vanguardia. Digamos de pasada que en sus *Thetnes and Episodes*, Stravinsky afirma que de todos los directores a quienes ha escuchado, Alexander von Zemlinsky es «el hombre que ha alcanzado los niveles elevados más consecuentes. Recuerdo una *Bodas de Fígaro* dirigida por él en Praga como la experiencia operística más satisfactoria de mi vida». Zemlinsky fue un director y compositor nacido en Viena cuyo cargo principal correspondió a la dirección de la Casa de la Opera Alemana de Praga entre 1911 y 1927. Más tarde, dirigió la Opera Kroll. También fue el maestro y suegro de Arnold Schoenberg.

Hans Knappertsbusch, que actuó en Munich, Viena, Salzburgo y

Bayreuth, fue famoso por sus ejecuciones de Wagner y aún más por sus tempos lentos (tal vez los heredó de su maestro, Hans Richter). No se interesó en viajar, y por lo tanto tuvo una reputación esencialmente local, pero mereció el respeto general. Para muchos representaba un nexo con un estilo de dirección anterior, más fluido y sereno: la sinceridad, los ideales, la consagración pura a la música. Knappertsbusch ejerció una influencia considerable y serena sobre la música alemana, y sus interpretaciones de Brahms y Strauss, además de las de Wagner, fueron modelos para muchos de los directores más jóvenes. Los músicos de las orquestas respetaban su amplia experiencia y simpatizaban con sus actitudes amables sobre el estrado. Sobre todo, se sentían complacidos en sus tranquilos ensayos. Los músicos de orquesta simplemente chochean ante los directores que reducen la duración de los ensayos. Knappertsbusch, frente a una obra musical que él había conocido toda su vida, solía decir: «Ustedes la conocen y yo la conozco, ¿por qué debemos ensayarla?». John Culshaw, director de grabaciones de Decca, relata las veces que Knappertsbusch se vio obligado a ensayar una pieza. En la presentación pública la orquesta se embrolló en las repeticiones. Algunos avanzaron y otros retrocedieron. El sudoroso Knappertsbusch abandonó el estrado y comentó rezongando: «Eso no habría sucedido si no hubiésemos tenido este ensayo». Tenía un genio áspero. En la culminación del furor por Toscanini, cuando todos trataban de imitar al italiano y dirigir de memoria, preguntaron a Knappertsbusch por qué invariablemente mantenía la partitura ante los ojos. «¿Por qué no?» dijo. «Sé leer música». También podía ser brusco y obstinado, y se mantenía fiel a sus creencias aunque eso implicase una amenaza para su vida. Era antinazi, y fue apartado de la Opera de Munich en 1936 porque rehusó incorporarse al partido. Siempre decía lo que pensaba. Culshaw preguntó a Knappertsbusch su opinión acerca de Richard Strauss. «Jugué a las cartas con él todos los días durante años, y era un cerdo».

El director de la escuela alemana que ha suscitado más atención desde la Segunda Guerra Mundial ha sido un hombre que alcanzó un éxito fabuloso, el austríaco Herbert von Karajan. Ciertamente, Karajan volaba tan alto y en tantas direcciones durante cierto período que parecía una línea aérea; era simultáneamente el

director de la Staatsoper de Viena, de la Filarmónica de Berlín, del Festival de Salzburgo, uno de los directores principales de La Scala y director de la Filarmonía de Londres. Las bromas acerca de la actividad de Karajan circulaban por doquier. Sube a un taxi y el chófer pregunta: «¿Adónde?». Y Karajan responde: «No importa. Tengo algo que hacer cualquiera que sea el lugar de destino».

El comienzo de esta increíble carrera fue su actuación como prodigio del piano, con su presentación a la edad de ocho años. Después, Karajan fue al Conservatorio de Viena, donde su maestro de dirección fue Schalk. Su primer cargo le llevó a Ulm, y siguieron siete años en Aquisgrán. Durante la guerra dirigió la Opera de Berlín. Fue miembro del partido nazi, y contó con el apoyo directo de Hermann Goering, que le contrapuso a Furtwängler, el hombre de Goebbels. Después de la guerra comenzó el rápido ascenso de Karajan. En ese hombre de escasa estatura, delgado y apuesto, dinámico y decisivo, había algo que parecía facilitárselo todo. Durante unos pocos años fue el principal director europeo. En Estados Unidos gozaba de la reputación de director virtuoso, y cuando en 1955 llevó la Filarmónica de Berlín a Nueva York, los críticos se prepararon para afrontar un desenfreno tonal y coreográfico. En cambio, se encontraron ante un director cuyos gestos eran muy moderados, y que en todo caso se mostraba completamente objetivo en sus interpretaciones. La eficiencia mecánica caracterizaba su labor. Nunca hubo la más mínima duda acerca de su dominio, pero sí a propósito del grado de poesía e imaginación que poseía. Demostró que era uno de los literalistas, un hombre que en el mejor de los casos expresaba una medida considerable de excitación y electricidad, y en el peor representaba una suerte de perfección aburrida y desapasionada. La acusación de objetividad ha seguido permanentemente a Karajan, y un crítico alemán ha escrito que el brillo de Karajan «tiene el traslúcido brillo de un carámbano perfectamente formado».

Durante un tiempo pareció que Karajan se impondría a la totalidad de la Europa musical. En todo lo que hacía se manifestaba la compulsión que le llevaba a destacarse, a dominar, a mandar: cuando ascendía al estrado, tras el volante de un automóvil veloz, en los controles de un avión, o en las pistas de esquí (tiene la reputación de ser uno de los mejores esquiadores aficionados de

Europa). Pero la controversia le sigue dondequiera que vaya y ha roto relaciones casi con tanta rapidez como las había establecido. Se incorporó a la Staatsoper de Viena en 1956, renunció en 1962, y se reincorporó a la compañía el año siguiente como director con Walter Erich Schaefer y —entre grandes explosiones de cólera y la cobertura de la prensa internacional— renunció de nuevo el 11 de mayo de 1964. Se comprobó que era costoso tener cerca a Karajan, y que trabajar con él era difícil. Exigía, en el estilo de Mahler, el control total sobre la producción: la dirección escénica, la actuación, la decoración, la dirección musical, todo. Pero se afirmó que no era muy buen administrador y además provocaba el antagonismo de la gente. En apariencia, la segunda disputa en Viena sobrevino a causa de la designación de un apuntador italiano por Karajan. La riña pareció tonta, pero tenía que ver con una cuestión de autoridad, e incluso el Parlamento intervino en el asunto, y los diputados socialistas acusaron a Karajan de dirigir la casa de ópera como una monarquía absoluta. El apuntador no pudo conseguir la tarjeta sindical y Karajan insistió en que de todos modos trabajase. Cuando el apuntador se presentó para intervenir en una función, los operarios se negaron a trabajar y bajó el telón. Enfurecido, Karajan renunció y juró que no toleraría nada más. «El verdadero arte perece cuando depende del capricho de un empleado encumbrado. Jamás volveré a poner él pie en Viena».

En los últimos años se han incorporado amaneramientos a la técnica de dirección de Karajan: tempos que suenan artificiales, acentos y subrayados poco usuales. Pero su dirección posee un nivel extraordinario de acabado y a menudo, energía. Sus teorías implican la necesidad de permitir a la orquesta que comparta la responsabilidad. «Cuando preparo un concierto con mi Filarmónica de Berlín, primero alcanzo la perfección en el ensayo; el dominio integral del detalle y la mecanización. Después, permito que los hombres toquen libremente durante la actuación, de modo que contribuyan a la música tanto como yo, y compartan la emoción que todos sentimos». Acerca de la técnica de la batuta tiene poco que decir. «No tengo teorías acerca de la técnica de la batuta. Una batuta, o un lápiz, no modifican las cosas. Pueden atarme la muñeca al costado del cuerpo y la orquesta de todos modos recibirá el compás. Digo a mis alumnos: “Tienen que sentir los tempos y los

ritmos y entonces la orquesta los sentirá”. No creo en los diagramas y en todas esas cosas». Se trata de una observación que se remonta a Spontini, que se vanagloriaba de que podía dirigir solo con la mirada. Es sabido que el ritmo es una fuerza misteriosa que llega en forma de pulsaciones del director a la orquesta. El ritmo interior —real y psíquico— es más importante que el ritmo expresado por el brazo o el movimiento del cuerpo. El brazo o el cuerpo son nada más que el vehículo. Como todos los grandes directores, Karajan posee este tipo de ritmo interior, tan sutil y controlado como el de otro director cualquiera. También puede afirmarse que Karajan representa la primera ruptura con la tradición de la dirección alemana en el siglo XIX. Es un cosmopolita interesado en las formas musicales distintas de las que produjo la escuela austroalemana; su pensamiento corresponde absolutamente al siglo XX; es un ecléctico, y eso puede decirse de muy pocos directores austroalemanes precedentes (quizá de ninguno). Karajan no es el fin de la antigua escuela; es el comienzo de la nueva, y esta ya no es una escuela alemana. **[6]**

31

La escuela francesa moderna

Después del período de los Tres Grandes —Pasdeloup, Lamoureux y Colonne— de la dirección francesa a finales del siglo XIX, hubo un vacío. Los directores franceses en general eran admirados por su sólido sentido musical y su conocimiento experto, pero muy pocos fueron productos de exportación. Como tantos directores italianos, no tendían a viajar, y su fama era local. Esta afirmación es aplicable a Chevillard, Pierné, Gaubert, Paul Taffanel (el famoso flautista que fue el tirano y el azote de la Opéra), Albert Wolff, François Ruhlmann, Georges Marty, Vincent d'Indy, Henri Rabaud y muchos otros directores. Algunos realizaron breves apariciones como invitados fuera de Francia, pero se apresuraron a regresar. Otros, como Alfred Cortot, se consagraron a un instrumento o a la composición después de prometedores comienzos sobre el estrado. Cortot, joven wagneriano y el más brillante talento del teclado en Francia, había sido director ayudante en Bayreuth bajo la dirección de Richter y Mottl. En 1902 fundó en París la Société de Festival Lyrique y se presentó por primera vez a la edad de veinticuatro años con los estrenos franceses de *El ocaso de los dioses* y *Tristán e Isolda*. Al año siguiente, fundó una sociedad de conciertos dedicada a la música coral, y un año más tarde actuó como director con la Société Nationale, donde presentó mucha música nueva de compositores franceses. Cortot seguramente era una figura que se esforzaba sobre el estrado, y Debussy se burla amablemente de él:

Cortot es el director francés que con más éxito ha incorporado

> la acostumbrada técnica de la pantomima propia de los directores alemanes. Avanza hacia la orquesta, y apunta con una batuta amenazadora como una banderilla en una corrida de toros, con el propósito de debilitar la confianza en sí mismo del toro. (Los miembros de la orquesta se mantienen fríos como islandeses; ya conocen ese tipo de despliegue). Como Weingartner, Cortot se inclina afectuosamente sobre los primeros violines y murmura secretos íntimos, después se vuelve bruscamente hacia los trombones, a quienes exhorta con un gesto que parece decir: «¡Courage! ¡Pongan un poco de fuerza en eso! ¡Traten de ser supertrombones!». Y entonces los obedientes trombones tratan concienzudamente de tragarse sus tubos de bronce.

Más tarde, Cortot se convirtió en el pianista francés más importante. Durante la última parte de su vida jamás dirigió.

Solo cuando apareció Pierre Monteux Francia pudo enorgullecerse nuevamente de la existencia de un director de prestigio internacional, un hombre admirado y amado en el mundo entero. Usamos intencionadamente la palabra «amado». Parece que ni siquiera en el ámbito de sus colegas —ni siquiera en el de los músicos de las orquestas— Monteux tuvo enemigos. Un hombre de corta estatura (un metro sesenta y tres), robusto (ochenta y tres kilogramos), adornado con bigote, amable y elegante, pasó serenamente por la vida y la música; comenzó como violinista y violista, empuñó la batuta a principios del siglo, y continuó sin descanso hasta su muerte en 1964, a la edad de ochenta y nueve años. (Toscanini se había retirado diez días antes de su octogésimo séptimo cumpleaños, y solo Pau Casals dirigió a una edad más avanzada. Pero Casals siempre fue esencialmente un violoncelista, a pesar de sus prolongados coqueteos con el estrado que se remontan a 1920). Casi las únicas cosas de la vida que parecían molestar a Monteux eran las mezquinas sugerencias en el sentido de que se teñía de negro los cabellos. Consagró mucho más tiempo a explicar lo que sucedía con estos cabellos que a explicar sus interpretaciones musicales. Así, en una entrevista concedida en 1955:

> Como usted ve, mi bigote es blanco, pero tengo los cabellos negros. ¿Quiere hacerme el favor de publicar en su diario, para acabar con los rumores, que se trata de una condición natural? Le aseguro que mis cabellos no están teñidos. Mi

> madre falleció a los 84 años, y aunque le quedaban muy pocos cabellos, lo que restaba era absolutamente negro. También puede mencionar que conservo toda mi dentadura.

Y dijo a otro periodista que recibiría de buen grado a quien llegase con alcohol, champú o lo que fuese, para lavarle los cabellos y demostrar que tenía el color establecido por la naturaleza.

Monteux vivió una vida integral como director, y se destacó en la ópera, el ballet y la sinfonía. Como tantos directores franceses, tocó el violín en orquestas antes de convertirse en maestro de la batuta. Alrededor de 1910 organizó sus Concerts Berlioz en el Casino de París y después fue director de los Ballets Russes de Diaghileff. Aquí dirigió el estreno mundial de *Petrouchka, La consagración de la primavera* y *Rossignol* de Stravinsky; *Daphnis et Chloe*, de Ravel; y *Juegos*, de Debussy. En diferentes años también dirigió en la *Opéra*, fundó la Société des Concerts Populaires, y se presentó como invitado en Europa y Estados Unidos. En 1917-18 estuvo en la Metropolitan Opera y de allí pasó a la Sinfónica de Boston. Monteux llegó a Boston en medio de una disputa laboral. Los músicos hacían huelga, y cuando se resolvió el conflicto, el maestro de conciertos y treinta músicos se habían retirado. Monteux tuvo que crear una orquesta prácticamente a partir de cero.

Había llegado a Boston con la reputación de especialista en música moderna, y no decepcionó al público. Evitó los programas trillados y comenzó a dirigir obras de los norteamericanos más recientes, Stravinsky, Honegger, Respighi, Vaughan Williams. Monteux se alejó de Boston en 1924 y después comenzó una relación de diez años con la Orquesta Concertgebouw de Amsterdam. En 1929 fundó también la Orchestre Symphonique de París y la dirigió hasta 1938. En Estados Unidos su principal actividad después de Boston fue la dirección de la Orquesta de San Francisco, de 1936 a 1952. Después de 1952 reanudó su carrera como director invitado y participó en una serie de funciones en la Metropolitan Opera. En 1961, a la edad de ochenta y seis años, ocupó el cargo de director de música de la Sinfónica de Londres.

A los músicos les agradaba trabajar con él. Ejercía su autoridad sin mostrarse despótico. Solía decir: «No quiero seguirle, de modo que usted tendrá que seguirme». Fue un técnico superlativo de la

batuta, y permanecía casi inmóvil sobre el estrado, utilizando un compás sumamente subdividido, bastante parecido al de un director de banda francesa de la vieja escuela. Era un compás de desusada claridad, preciso y flexible. Stravinsky ha dicho que de todos los directores que él llegó a conocer, Monteux era «el menos interesado en las exhibiciones escénicas para diversión del público, y el más interesado en aportar señales claras a la orquesta». Su repertorio abarcaba la mayor parte de la música desde Beethoven hasta el presente, y fue uno de los pocos directores franceses que se mostró por completo convincente en Beethoven y Brahms. En estos compositores, y en otro cualquiera de los géneros de la música alemana, jamás era ampuloso. Más bien destacaba la gracia y el encanto líricos de la música, sin sacrificar su fuerza. Su enfoque era muy distinto del que aplicaban los directores alemanes, que era más lento, más intenso, con un sonido más denso (siempre con la excepción de Furtwängler). Monteux siempre buscaba y obtenía cierta transparencia del sonido. Su oído era infalible, y su ejecución de la música, cualquiera fuese la obra, tenía un perfil airoso y ágil.

En muchos aspectos, la suya era un tipo de dirección apropiada para el entendido. Monteux jamás originó la clase de frenesí que provocaron Toscanini, Stokowski o Koussevitzky. Su trabajo, como el de Beecham, en todo caso era eminentemente civilizado, y Virgil Thomson se limitaba a repetir las opiniones de los músicos del mundo entero cuando escribió acerca de las «bellas combinaciones sonoras [de Monteux]… la combinación y el equilibrio perfectos… la elocuencia… la transparencia». Cierta vez Monteux recopiló una lista de normas para los directores; ocho «imperativos» y muchas «prohibiciones». Todas reflejan su intenso sentido práctico. No dirija en exceso. No emita ruidos o haga gestos innecesarios; no dirija a los instrumentos solistas en los pasajes solistas; no preocupe o moleste a grupos o a músicos individuales mirándoles fijamente en los pasajes engorrosos; no se detenga cuando oye notas falsas evidentemente accidentales.

En el enfoque musical de Monteux había poco de teoría o de teosofía. Se limitaba a convertir las notas en sonido. Toscanini hizo lo mismo, pero si las traducciones de Toscanini eran intensas e impulsivas, las de Monteux eran elegantes, gráciles, colmadas de encanto y sentimiento. (Jamás de sentimentalismo). Su dirección

era siempre flexible y natural, un tanto rápida, pero con una línea que fluía incesante, detalles claros, y un gusto orientado a destacar la poesía de un fragmento de música sin caer nunca en el amaneramiento o el tono quejoso. Se ha abusado de la frase «gusto francés», pero si jamás tuvo un sentido en música cabe aplicarla a Pierre Monteux.

Charles Munch, que siguió a Monteux como el más importante director francés de su generación, nació en Estrasburgo. A diferencia de los directores más importantes, llegó tardíamente al estrado. Siguió el acostumbrado esquema francés, es decir fue violinista y tocó en orquestas. Pero a diferencia de la mayoría de los músicos franceses, derivó hacia Alemania y fue durante muchos años maestro de conciertos de la Orquesta Gewandhaus de Leipzig, bajo la dirección de Furtwängler. En 1932, a la edad de cuarenta y un años, comenzó a dirigir. Explicó su iniciación tardía diciendo que para él era mucho más fácil ganarse la vida como violinista. Sus actuaciones en 1932 con la Orquesta Stram tuvieron mucho éxito, y Munch pronto formó su propia orquesta, la Filarmónica de París. Llegó a ser director musical de la Orquesta del Conservatorio de París en 1937, visitó los Estados Unidos en 1946 y sucedió a Koussevitzky en Boston en 1949.

Munch nunca ha sido una figura tan evolutiva como su gran predecesor, Monteux. Por ejemplo, nunca dirigió ópera, y la mayoría de los músicos coincidirían en que su especialidad es la música de la escuela francesa. La dirige con autoridad y brillo. Cuando uno se refiere a la escuela francesa piensa en la gracia y la elegancia; en la lógica más que en los grandes sentimientos; en la importancia asignada al refinamiento externo (brillo, los pasajes culminantes en los pianistas; una interpretación refinada, pulida y meliflua en los violinistas); en la objetividad y la negativa a abordar los elementos místicos de la música, como hacen muchos alemanes; en un tipo de objetividad; en una identificación emocional con las cosas francesas, hasta el extremo de que se excluye la mayoría de las cosas restantes. Todos estos rasgos se manifiestan en la dirección de Munch, y también en el trabajo de directores franceses tan admirados como Paul Paray, André Cluytens y Jean Martinon. Munch parece un tanto impaciente ante la música alemana, donde sus tempos tienden a ser demasiado rápidos, y la expresión puede

ser superficial. Munch no hace un secreto de su propia actitud. Después de abandonar la Sinfónica de Boston en 1962, se mantuvo activo como director invitado y sus programas son casi exclusivamente franceses. [7]

Aunque nació en Suiza, Ernest Ansermet puede ser considerado un producto de la escuela francesa, a causa de su prolongada relación con la música y la cultura francesas. Y esto pese a que estudió dirección con Bloch, Nikisch y Weingartner. Inicialmente fue matemático y enseñó en un colegio secundario de Lausana de 1906 a 1910. Al mismo tiempo realizaba estudios musicales y en 1910 empezó a dirigir en Montreux. Su primer cargo importante fue con los Ballets Russes, en 1915, y durante los años que desempeñó esa función dirigió los estrenos mundiales de varias obras, entre ellas *Renard* y *Les Noces*, de Stravinsky; *La Valse*, de Ravel; *El sombrero de tres picos*, de Falla. Pero la obra de su vida la ejecutó en Ginebra. La Orchestre de la Suisse Romande había sido formada en 1918, y Ansermet fue su primer director. En definitiva, fue su único director hasta 1967, en que se retiró.

Durante años Ansermet tuvo esencialmente una reputación local. Pero después de la Segunda Guerra Mundial comenzó a producir una serie de grabaciones y el mundo descubrió lo que los expertos habían sabido siempre: que en Ginebra había un director que era uno de los mejores intérpretes de Stravinsky y la escuela francesa moderna. Después de su regreso a Estados Unidos en 1946 —había realizado una breve visita con los Ballets Russes en 1916— la crítica acordó que era uno de la media docena de grandes directores. El trabajo de Ansermet fue elogiado generalmente a causa de su cultura, la fuerza, el refinamiento y la probidad.

Durante la década de 1960 Ansermet fue noticia por razones que no tenían que ver con su actividad como director. Se le citó mucho como enérgico antagonista de la escuela dodecafóníca. Ansermet, un lógico y hasta cierto punto un filósofo, siempre había tenido teorías acerca de la música y su influencia social. Durante la Primera Guerra Mundial dijo a un periodista norteamericano que podía achacarse a Wagner la culpa de la guerra. «Wagner preparó la artillería y la pólvora, y Strauss acercó la mecha que provocó la explosión definitiva. Wagner apartó la música del reino de la apreciación internacional y la limitó al ámbito más estrecho de un

culto nacional».

Este comentario fue formulado en 1916, y es posible que Ansermet haya tenido ocasión de recordarlo durante el ascenso del nazismo y su wagnerismo concomitante.

De todos modos, Ansermet, que había comenzado como matemático, «demostró» la falacia de la composición dodecafónica y de serie en su libro *Los fundamentos de la música en la conciencia humana* (1961). El antiguo defensor de Stravinsky, el director que había presidido los estrenos mundiales de la *Sinfonía de los salmos*, la Misa, el Capriccio y *La historia del soldado*, además de los estrenos de ballet, rompió con su ídolo y cuestionó el concepto de la desintegración tonal. Acusó a Schoenberg de despojar de expresión a la música («lo que resta es teoría muerta») y ridiculizó la idea de que la complejidad cada vez más acentuada de la música contemporánea significaba algo específico. «Si el significado dependiera de la complejidad estructural, muchas obras clásicas sin duda parecerían pobres». Con respecto a Stravinsky, sus partituras seriales hablan «como por boca de un sustituto; no se ofrece él mismo». Ansermet orientó su atención hacia Bartók, y sobre todo hacia las obras tardías de este compositor: «Algunos de los más bellos signos de esperanza que la música de nuestro tiempo ha producido». Ansermet intentó una demostración matemática de su teoría: «He demostrado que el sistema tradicional de armonía, basado en los intervalos comunes de la tercera, la cuarta y la quinta, es el único lógico». Sin embargo, el libro de Ansermet continúa siendo un estudio más comentado que leído.

Como todos los directores experimentados, Ansermet tenía firmes convicciones acerca del derecho del director a retocar la partitura o a atenerse de cualquier otro modo a su instinto. Señala —con acierto— que los compositores a menudo están dispuestos a conceder al intérprete más margen de lo que se cree generalmente (aunque Ansermet no agrega que esto es cierto solo cuando el compositor confía en determinado intérprete). «Cierta vez pregunté a Debussy cuánta velocidad deseaba imprimir a un pasaje marcado *modéré*. Contestó: “Bien, quizás así, o tal vez asá. Usted sabrá…”. En las últimas páginas de *Iberia* [de Debussy] hay algunos pasajes *glissando* para trombones que suenan mejor si se refuerzan con los cornos. De modo que agregué estos. No puedo concebir que la

exactitud sea más importante que el buen sentido».

32

De Europa central

Desde los tiempos de Stamitz, los países de Europa oriental han aportado su cuota de directores. De Hungría llegaron Liszt, Seidl, Richter y Nikisch. De Bohemia provinieron Smetana, Nápravnik y Mahler. Hoy se recuerda principalmente como compositor a Bedrich Smetana, pero fue un pianista y un director brillante, que dirigió orquestas en Suecia y en su propio país. Estuvo constantemente sobre el estrado entre 1865 y 1874. También Antonin Dvorák fue considerado un excelente director, y no solo de su propia música.

Esa línea se destaca igualmente en el siglo XX. Entre los directores húngaros importantes están Fritz Reiner, George Szell y Eugene Ormandy, y algunos más jóvenes, por ejemplo Janos Ferencsik e Istvan Kertesz, que están al comienzo de lo que sin duda serán carreras importantes. Otros dos húngaros, Antal Dorati y Georg Solti, ya se encuentran a la misma altura; y muchos creen que Solti es el director más grande de obras de Wagner en el período que se abre después de Furtwängler. Ferenc Fricsay, que murió joven, también era húngaro: un director de inmensas posibilidades tanto en la ópera como en la sinfonía.

Bohemia —ahora parte de Checoslovaquia— ha aportado las figuras de Vaclav Talich, Rafael Kubelik y Karel Ancerl a la dirección del siglo XX. Talich alcanzó una tremenda reputación, pero viajó poco, aunque en efecto realizó varias giras europeas con la Filarmónica checa, la orquesta que él dirigió de 1920 a 1941. Los expertos familiarizados con su labor coincidieron en la afirmación de que era uno de los auténticos grandes del siglo, y sus grabaciones confirman esa opinión.

Pero el grupo húngaro moderno ha alcanzado mayor importancia internacional. En muchos aspectos, la educación musical húngara estaba dominada por los alemanes, y muchas de las grandes figuras de la música húngara se trasladaban a Austria o a Alemania para completar sus estudios. Pero incluso si existía una orientación austroalemana, los húngaros casi invariablemente contribuían con características propias. La sangre magiar tiene fuerza, y si bien los mejores músicos húngaros siempre supieron dominar al *Zigeuner* que había en ellos, su temperamento generalmente se manifiesta.

Es interesante observar que las carreras de tres de los directores húngaros más importantes de este siglo estuvieron estrechamente identificadas con Estados Unidos. Ciertamente, Ormandy es sobre todo un producto norteamericano como director, pues inició su carrera en Estados Unidos y labró toda su reputación en Minneapolis y Filadelfia. Después de dirigir en Budapest y Dresde, Reiner llegó a Estados Unidos y actuó en Cincinnati, Pittsburgh, la Metropolitan Opera y Chicago. El principal cargo ocupado por Szell desde 1946 ha sido en Cleveland.

Se admitía que Reiner era el más grande de los técnicos de la batuta y un músico que, según las palabras de un intérprete de la Filarmónica de Nueva York, «lo sabía todo». Siempre consagrado a la precisión y la perfección, obtenía sus resultados mediante la coordinación perfecta más un carácter que extraía música de sus ejecutantes mediante el temor. Reiner no fue uno de los directores amados en su tiempo, y probablemente habría ocupado el último lugar en cualquier tipo de encuesta de popularidad realizada en el ambiente de los músicos de orquesta. Irascible, impaciente, duro y sarcástico, maltrataba a las orquestas, y muchos de sus músicos afirmaban que era un sádico. A los ojos de sus colegas era un director de directores, del mismo modo que Leopold Godowsky fue un pianista de pianistas; un músico de caudal y saber formidables que podía hacerlo todo con una orquesta. En ciertos tipos de música contemporánea —en realidad, en todos los géneros, excepto el de la escuela dodecafónica, que no le interesó— poseía una estupenda capacidad para aclarar la partitura más complicada. Una obra como *El mandarín maravilloso* de Bartók resonaba con titánicas oleadas de sonido y ritmos salvajes (pero perfectamente controlados), y con

texturas que por su claridad y su equilibrio eran realmente mozartianas. Nikisch había sido el creador de su estilo. «Fue él», dijo Reiner, «quien me dijo que nunca debía agitar los brazos cuando dirigía, y que debía usar los ojos para dar indicaciones». En otro lugar, Reiner estaba orgulloso de su técnica, Y trató de inculcarla a sus alumnos, uno de los cuales era Leonard Bernstein. Eso fue en el Instituto de Música Curtis, donde Reiner enseñó de 1931 a 1941. «Cuando los alumnos han terminado un curso bajo mi dirección», dijo Reiner, «cualquiera de ellos puede presentarse frente a una orquesta a la que nunca ha visto antes y dirigir una obra nueva a primera vista sin explicaciones verbales, solo mediante la técnica manual».

Era un hombre de baja estatura que usaba una batuta grande con un compás minúsculo, el más minúsculo desde Richard Strauss. El extremo de su batuta describía pequeños arcos, y los músicos tenían que prestarle toda su atención. Quizá por eso las ejecuciones de Reiner invariablemente sonaban tan vivaces. Durante un ensayo con la Filarmónica de Nueva York, los músicos decidieron dejar malparado a Reiner en *Cuadros de una exposición*, de Mussorgsky-Ravel, después de que el director hubiese formulado unos pocos comentarios agriados acerca de los propios músicos. «Intencionadamente comenzamos a retener la ejecución», dijo más tarde a un amigo uno de los músicos. «Nuestro ritmo comenzó a derrumbarse. Reiner sabía muy bien lo que estaba sucediendo. Apretó los labios, y su compás, que desde el comienzo había sido minúsculo, llegó a serlo absolutamente. *Tuvimos* que seguirle. Fue una especie de riña a la inversa».

El compás de Reiner era pequeño, pero exhibía matices infinitos. El extremo de su batuta indicaba a cada uno cuándo entrar y cuándo salir, sostenía el ritmo, plasmaba las frases, se anticipaba a todas las dificultades. Los músicos de la orquesta se sorprendían constantemente. «En algunas de esas piezas modernas y complicadas», ha dicho uno de los músicos, «el extremo de su batuta marcaba tres, los codos marcaban cuatro, sus caderas marcaban siete y su mano izquierda se ocupaba de todos los ritmos restantes». Los músicos le respetaban y tocaban para él. No tenían alternativa. En algunos aspectos su personalidad recordaba a la de

Toscanini. A semejanza de Toscanini, Reiner era un autócrata y un déspota tan pronto se enfrentaba con una orquesta. Podía ser agrio y cortante con sus músicos. No tenía compasión para los fallos y las fragilidades humanas, y exigía nada menos que la perfección. Reiner tenía los ojos encapotados, como los de un halcón, y su mirada penetrante bastaba para paralizar a un músico extraviado.

Durante sus primeros años se había criticado a Reiner a causa de su carácter excesivamente técnico. La acusación era hasta cierto punto justa. Pero cuando se hizo cargo de la Sinfónica de Chicago, una organización muy decaída, y la convirtió en un conjunto de espectacular sensibilidad, aquellas características habían desaparecido hacía mucho tiempo. Stravinsky afirmó que bajo Reiner la Sinfónica de Chicago era la orquesta más precisa y flexible del mundo. Es cierto que Reiner nunca fue el tipo de director *gemütlich* que, por ejemplo, fue Walter. Su férreo control técnico y emocional nunca desmayó, sus ritmos nunca se descarriaron, y él jamás se apoyó en una melodía como hacen algunos directores más sentimentales. Pero eso no implica afirmar que sus interpretaciones careciesen de sentimiento. La totalidad de su modo de hacer música tenía dignidad y grandeza; utilizaba el material melódico con seguridad, elegancia y estilo. Reiner pertenecía a la nueva estirpe, y aunque había nacido en 1888 fue un modernista desde el comienzo mismo, y supo oponerse a los romanticismos dominantes. Prestó inmensa atención al detalle, pero nunca se dejó absorber por él. La solidez arquitectónica siempre era una realidad presente. Siguiendo el ejemplo de Toscanini, Reiner estudiaba las partituras con la firme decisión de desembarazarse de la «tradición» e ir directamente a la música misma. Y lo logró, con una capacidad semejante a la de Toscanini para traducir el plan de una partitura en un equivalente auditivo exacto.

Hay algo del método de Reiner en George Szell, otro antirromántico, y como Reiner, literalista y amante de la precisión. Szell es un director y una mentalidad musical eminentemente pragmática. Es característico que allí donde Walter, cuando habla de la dirección, se refiera al alma y el espíritu, Szell aborde los problemas de la técnica y del estilo. En una extensa entrevista con Paul H. Lang, el director tuvo bastante que decir acerca de su propio enfoque. «Personalmente me agrada la homogeneidad total

del sonido, el fraseo y la articulación en cada sección, y después —cuando la coordinación es perfecta: el equilibrio apropiado entre las secciones con una flexibilidad total— de modo que en cada movimiento una o más voces principales puedan ser acompañadas por las otras. Para decirlo con sencillez: la ejecución más sensible del conjunto». Szell es un fanático de la coordinación. Persigue un enfoque propio de la música de cámara, y trata de lograr que cada uno de su centenar (poco más o menos) de hombres escuche atentamente al resto mientras toca. Oye horizontalmente —es decir, polifónicamente— y cree que la mayoría de los directores tiene una audición monódica. Posee una imagen auditiva que recoge la partitura total, y no solo los elementos melódicos. «He sido educado para escuchar en mi mente», dijo a Lang, «la textura integral, y oído las diferentes partes y voces en su relación y proporción antes de oír el sonido mismo». Como Toscanini y Reiner, comienza con el supuesto de que «todo lo que un buen compositor escribe está destinado a ser oído, excepto en los casos evidentes en que se persigue una impresión cromática, por ejemplo las figuraciones para violín en *Música del fuego mágico*, de Wagner».

Szell, que nació en Budapest, se educó en Viena. Era un niño prodigio, se presentó como pianista a la edad de once años y dirigió su primer concierto a los dieciséis. Nikisch y Toscanini fueron las dos influencias principales que gravitaron en su modo de dirigir. En 1917 Strauss le recomendó como director a los responsables del Teatro Municipal de Estrasburgo. De allí pasó a Darmstadt, Düsseldorf, Berlín y Praga. El comienzo de la Segunda Guerra Mundial le sorprendió en Nueva York, y permaneció en Estados Unidos, dirigiendo la Metropolitan Opera de 1942 a 1946. Siguió con su nombramiento al frente de la Orquesta de Cleveland. Szell ha consagrado la mayor parte de su tiempo a Cleveland, aunque todavía se presenta muchas veces como invitado en Europa, y durante varios años realizó extensas actuaciones en Nueva York como invitado de la Filarmónica. **[8]**

Cleveland tenía una buena orquesta cuando llegó Szell, pero no era un conjunto que rayase a gran altura en la escena internacional. Szell la transformó. Fue a Cleveland soñando con «una combinación de los mejores elementos de la ejecución orquestal norteamericana y europea. Yo deseaba combinar la pureza y la belleza sonora

norteamericanas y su virtuosismo en la ejecución, con el sentido europeo de la tradición, la calidez expresiva y el sentido del estilo». Después de unos pocos años, Szell comenzó a creer que había alcanzado su meta. Se afirma que cierta vez dijo: «En Cleveland comenzamos a ensayar cuando la mayoría de las orquestas se retiran». Este tipo de observaciones no contribuyó mucho a la popularidad de Szell entre sus colegas y por lo demás, su carrera no ha carecido de episodios explosivos. Se retiró hoscamente de la Metropolitan Opera, en circunstancias que nunca fueron aclaradas del todo. Más tarde, él y la Filarmónica de Nueva York tuvieron roces. Y además estuvo el asunto de San Francisco, en que Szell destruyó la reputación del director Enrique Jordá, y formuló alusiones negativas acerca de la integridad del crítico de música Alfred Frankenstein. Este género de actitudes ha determinado que los amigos de Szell afirmen que él es su peor enemigo (a lo cual Rudolf Bing de la Metropolitan Opera agregó: «No mientras yo viva»).

Nadie discute la preeminencia de Szell como técnico. Algunos afirman que sus interpretaciones son pedantes y carecen de imaginación, acusación que Szell, por supuesto, rechaza agriamente. «Es perfectamente legítimo preferir lo turbulento, lo arrítmico, lo desaliñado, pero a mi entender el arte superior no es desorden». Pero por cada músico que lo juzga pedante, que cree que sus actuaciones están excesivamente ensayadas y son fastidiosamente perfectas, hay cincuenta que admiran su sentido musical amplio y su capacidad para obtener una forma texturada de claridad tonal. Insisten en que no hay otro director vivo, y quizá solo Reiner y Toscanini en la historia de la dirección, que pueda obtener un sonido tan bellamente articulado de una orquesta. Ninguno, afirman estos admiradores, dirige a Haydn y Mozart con tal refinamiento y proporciones tan elegantes, con tempos elegidos de un modo tan perfecto, con equilibrios tan exactos. Y ninguno, continúan diciendo, posee una fuerza equivalente, en la escuela austroalemana, desde Beethoven y a través de Strauss y Mahler.

Eugene Ormandy representa un tipo de director completamente distinto de los que constituyen el eje

Reiner-Szell,

y en muchos sentidos la suya ha sido una carrera extraña. Pues

aunque ha estado al frente de la Orquesta de Filadelfia —un conjunto considerado generalmente como la más grande orquesta virtuosa del mundo— desde 1938, se advierte en los círculos musicales una singular resistencia a aceptar a Ormandy en las filas de los grandes directores.

Se considera a Ormandy un excelente técnico con un enfoque en tecnicolor de la música. Se ha dicho que es el mejor de los directores de segunda fila, un hombre que busca los efectos externos brillantes, y que obtiene pocos que sean profundos o memorables. Stravinsky le rechaza despectivamente como un director ideal de la música de Johann Strauss. Esa actitud parece muy difundida.

Es cierto que los programas de Ormandy concentran la atención más en las obras ostentosas del repertorio que lo que puede observarse en la mayoría de los restantes directores. Incluye en sus programas muy pocas obras de Haydn o Mozart (¿quién lo hace en los tiempos que corren, fuera de Szell?), se aproxima a Beethoven con cierta cautela, selecciona obras de Brahms y se siente más feliz con las escuelas posromántica y moderna temprana: Tchaicovsky, Sibelius, Strauss, Mahler, Ravel, Debussy, Respighi, el Stravinsky temprano. Es un tipo de repertorio bastante limitado, que él resuelve con talento y dominio desusados. Pero el infortunado Ormandy se ha labrado una mala reputación, e incluso cuando termina una ejecución brillante y bien perfilada de un poema tonal de Strauss o de *Iberia* de Debussy, es probable que haya críticas a su «superficialidad» o su «vulgaridad», o «deformación», cuando en realidad no hay superficialidad, vulgaridad, ni deformación.

Parte del problema encierra una fuerte ironía: proviene de la rica tonalidad de la Orquesta de Filadelfia. Muchos críticos y oyentes todavía exhiben una firme veta de puritanismo y por instinto, desconfían de sonidos tan voluptuosos. ¿Es posible que algo tan sensual además posea probidad? Tal es la pregunta que se formulan. Ormandy no vacila cuando analiza el famoso «sonido de Filadelfia». Es muy sencillo. ¿El sonido de Filadelfia? «Soy yo. Mi dirección es lo que es porque fui violinista; Toscanini siempre tocaba el violoncelo cuando dirigía, Koussevitzky el contrabajo, Stokowski el órgano. Los directores que fueron pianistas casi siempre tienen un compás más agudo, con más percusión, y eso

puede escucharse en sus orquestas».

Ormandy comenzó como violinista, y a la edad de cinco años y medio fue el alumno más joven jamás aceptado en el Conservatorio de Budapest. En 1921 viajó a Estados Unidos en una gira de conciertos. La gira no se realizó, y Ormandy, sin recursos, tocó el violín en los cinematógrafos. Así fue como comenzó su carrera de director, en el Teatro Capitol de Nueva York. En 1931 fue llamado a Minneapolis, y en 1936 a Filadelfia, donde compartió dos temporadas con Stokowski antes de ser designado director musical en 1938. En Filadelfia heredó una gran orquesta y puede afirmarse que por lo menos mantuvo el nivel del conjunto. Muchos afirman que lo mejoró. Es uno de los directores de oído y memoria más infalibles, y de los que estudian con más velocidad. Durante la década de 1940 tuvo que grabar *When Johnny Comes Marching Home*, de Roy Harris, y no recibió la partitura hasta la mañana misma de la sesión. Necesitó una hora para memorizarla. Corrió a la Academia de Música y dirigió un rápido ensayo sin partitura y sobre la marcha corrigió errores en las partes. Harris estaba presente, verificó las modificaciones y comprobó que los arreglos de Ormandy eran absolutamente exactos. Fue una hazaña importante de aptitud musical; y esto, más la capacidad de provocar grandes cataratas sonoras en una orquesta, le ha mantenido en la cumbre durante muchos años. Ormandy[9] no dirige con la abrumadora personalidad de un Furtwängler, o con la ferocidad y la claridad de un Toscanini, o con el saber inmenso y el clasicismo de un Szell. Pero se ha creado su propio dominio, y en él está seguro, en la condición de un artesano perfecto y un intérprete sensible. Y es un dominio que abarca mucho más que los valses de Strauss.

33

El contingente extranjero en Estados Unidos

Hasta el final de la Primera Guerra Mundial la historia de la música en Estados Unidos era esencialmente un reflejo de las tradiciones alemanas. La mayoría de los compositores norteamericanos viajaban al extranjero para estudiar y regresaban al país con diplomas de Leipzig, Colonia o Berlín. La mayoría de las orquestas norteamericanas tenía un personal principalmente austroalemán, con el refuerzo de un contingente de italianos. Asimismo, la mayoría de las orquestas norteamericanas estaba a cargo de directores nacidos en el extranjero, muchos de los cuales habían llegado a Estados Unidos durante las revoluciones europeas de 1848/1849. La situación cambió a principios de la década de 1920. De pronto los norteamericanos comenzaron a viajar a París, donde la gran atracción era Nadia Boulanger. El período de 1920 a 1935 presenció el ascenso de una sólida escuela nacional de composición, y pareció entonces que la música y los músicos norteamericanos pronto se sostendrían por sí mismos. Pero poco después comenzó otro éxodo proveniente de Alemania y Austria. El ascenso de Hitler provocó la dispersión de los músicos no arios, o incluso, en ciertos casos, de músicos arios que no podían tolerar el pensamiento nazi. Schoenberg, Milhaud, Hindemith y Krenek fueron algunos de los compositores que vinieron a residir en Estados Unidos. Walter, Kleiber, Klemperer, Busch, Steinberg, Stiedry y Leinsdorf fueron algunos de los directores destacados que se alejaron definitivamente, y se fueron a vivir en el hemisferio occidental. (Unos pocos músicos alemanes se dirigieron al este y no

a occidente. Oskar Fried huyó a Rusia en 1934 y adquirió la ciudadanía soviética en 1940).

Todas estas figuras eminentes tuvieron pocas dificultades para ocupar cargos importantes. Y este hecho determinaba que las tradiciones musicales austroalemanas se perpetuarían. También cerraba momentáneamente la puerta al talento norteamericano aplicado a la dirección, sobre todo con referencia a las principales orquestas. ¿Quién estaba dispuesto a nombrar a John Smith cuando podía echarse mano de un Walter o un Klemperer? Así, desde los comienzos de la cultura orquestal en Estados Unidos hasta el ascenso de Leonard Bernstein, fue necesario buscar mucho y en una amplia área antes de descubrir un director norteamericano nativo que ocupase una posición importante.

En Chicago, el alemán Frederick Stock fue el único director durante muchos años, y el actual titular —después del checo Kubelik y el húngaro Reiner— es el francés Jean Martinon. En San Francisco la figura más importante durante muchos años fue el alemán Alfred Hertz. Más tarde, estuvieron allí Pierre Monteux (francés), Enrique Jordá (español) y Josef Krips (austríaco). En Minneapolis el alemán Emil Oberhoffer fundó la orquesta, y le sucedió en el cargo el belga Henri Verbrughen; y Verbrugghen fue seguido por el húngaro Eugene Ormandy, el griego Dimitri Mitropoulos, el húngaro Antal Dorati y el polaco Stanislaw Skrowaczewski. En Detroit actuó a menudo el ruso Ossip Gabrilovitsch. Después, Detroit tuvo, entre otros, a Paul Paray (francés) y Sixten Ehrling (sueco). En Boston actuaron Wilhelm Gericke, Max Fiedler y Karl Muck (todos alemanes), el bohemio Emil Paur, el húngaro Nikisck y el francés Henri Rabaud. En Los Angeles estuvieron el alemán Klemperer y el holandés Eduard van Beinum, este fue un director importante que falleció a la edad de cincuenta y ocho años antes de desarrollar todas sus posibilidades. (De 1943 a 1956 Alfred Wallenstein fue el director de la Sinfónica de Los Angeles, siendo el único norteamericano que ocupó un cargo sinfónico relativamente importante). En Nueva York el largo desfile incluyó al alemán Leopold Damrosch, el húngaro Anton Seidl, el ruso Vassily Safonoff, el bohemio Mahler, el bohemio Josef Stransky, y así a través de Mengelberg, Toscanini, Barbirolli, el polaco Artur Rodzinski y el griego Mitropoulos. Los dos primeros

directores de la Orquesta de Filadelfia fueron Fritz Scheel y Karl Pohlig, ambos alemanes. En San Luis estuvo durante muchos años el francés Vladimir Golschmann. Cincinnati tuvo al belga Eugène Ysaye, el húngaro Reiner, el inglés Eugene Goossens, y luego actuó allí el alemán Max Rudolf. El primer director de Cleveland fue el ruso Nikolai Sokoloff. En Pittsburgh, directores como Paur, Klemperer y Reiner fueron seguidos por el alemán William Steinberg.

Algunos de estos directores estuvieron entre los más grandes de su tiempo; unos pocos fueron ineptos. Por ejemplo, Joseph Stransky sucedió a Mahler en la Sinfónica de Nueva York y formuló este comentario: «Me pagarán 15.000 dólares, la mitad de lo que Mahler recibía. Pero en realidad yo no soy Mahler». Ciertamente, no lo era, y prácticamente destruyó la orquesta durante los doce años que desempeñó el cargo. Los músicos no le respetaron. Muck dijo a Harold Bauer: «Stransky no sabe hacer nada, y lo que menos sabe hacer es acompañar».

La mayoría de estos directores de origen extranjero —gran parte de los cuales se estableció definitivamente en Estados Unidos y adquirió la ciudadanía— eran muy superiores al tipo de director representado por Stransky. Eran músicos competentes y concienzudos, que aportaron mucho a su comunidad y a Estados Unidos. Era inevitable que contribuyesen a formar un agrupamiento impenetrable, al que no podían ingresar los directores norteamericanos. En esa época, Estados Unidos sencillamente carecía de talento para competir. Durante los últimos años ese país ha comenzado a producir talento en la dirección; pero eso es un fenómeno reciente. De este modo, todas las formas del estilo orquestal nativo durante bastante más de un siglo murieron antes de nacer, sofocadas por un ambiente que reflejaba sobre todo a la grande y todopoderosa escuela alemana.

Dos expresiones típicas de esa estirpe fueron Alfred Hertz y Walter Damrosch, a quienes elegimos al azar. Hertz, el alemán de poblada barba, cabeza calva y cuerpo corpulento, tullido (a causa de una parálisis infantil) y de temperamento violento, viajó a San Francisco después de estar un período en la Metropolitan Opera, es decir, de 1902 a 1915. Era una figura temperamental, y a menudo se le mencionaba en los titulares de los diarios, en Nueva York, a

causa de su labor brillante en la Metropolitan Opera y por sus disputas con los cantantes y los colegas. Sus riñas con el director italiano Arturo Vigna eran gozosamente informadas al país entero. Disputaban acerca de la posición de la silla del director. A Hertz le agradaba que estuviese delante, a Vigna que se pusiera atrás. Cierto día Hertz llegó a un ensayo y descubrió que la silla estaba clavada al piso, atrás. La cólera de Hertz fue tremenda y los periódicos publicaron largas columnas acerca del asunto.

En San Francisco Hertz tuvo que lidiar con una orquesta y un público apáticos y con una situación financiera de casi bancarrota. Libró una buena batalla, programó la mejor música, y cumplió la función de educador, encendiendo el entusiasmo de la orquesta. Cuando se retiró de allí, en 1930, su carrera no estaba terminada, ni mucho menos. Se convirtió en pionero de las emisiones radiales, con la Hora Sinfónica Estándar, que comenzó en 1932 y se prolongó unos diez años. También dirigió los conciertos de la Opera de San Francisco y el Hollywood Bowl, inaugurados en 1922. Y se mostró mucho más sensible que la mayoría de sus colegas frente a la música nueva. Ya en 1912 tenía una actitud abierta frente a Schoenberg. Había oído *Pierrot Lunaire* y rehusaba unirse a la manada de lobos. Hertz dijo que Schoenberg no era un *poseur*. «En su aparente locura hay un método, y todo se apoya en un plan musical definido; sucede sencillamente que es un plan que aún no conocemos. Le he observado, y por el modo en que realiza las modificaciones advierto que él lo conoce, que está en su cabeza. No dudo que con el tiempo también nosotros llegaremos a conocerlo».

El alemán Walter Damrosch fue hijo de un famoso director. Leopold Damrosch había trabajado con Liszt —como violinista, no como pianista, había sido el maestro de conciertos de la orquesta de Liszt en Weimar— y había llegado a ser el director de la Filarmónica de Breslau y la Orchesterverein de Breslau antes de llegar a Estados Unidos en 1871. Tres años después fundó la Sociedad Oratorio en Nueva York, y también dirigió la Filarmónica de Nueva York, que fue la segunda orquesta neoyorquina antes de su fusión con la Filarmónica en 1928. Literalmente se mató trabajando. En la temporada 1884-1885 de ópera alemana en la Metropolitan, Leopold Damrosch dirigió todas las representaciones, excepto las siete últimas; una hazaña realmente heroica. Hubiera

dirigido también esas siete, pero enfermó de neumonía, y en su estado de debilidad fue víctima fácil de esa dolencia que entonces era temida.

Tuvo dos hijos, Frank y Walter. Ambos fueron músicos. Frank fue director de coros y educador musical. Walter, preparado para ocupar el lugar de su padre, ayudó a completar la temporada de la Metropolitan Opera (con la colaboración de John Lund, ayudante de Leopold), y también asumió la dirección de la Sinfónica de Nueva York y la Sociedad Oratorio. Un hombre apuesto, que actuaba en los círculos más encumbrados, Walter Damrosch realizó una carrera prolongada. Falleció a la edad de ochenta y ocho años.

Nunca fue tomado muy en serio por los críticos y por sus colegas músicos, pero en efecto dejó una impronta en la vida musical norteamericana. Mantuvo viva la Sinfónica de Nueva York, frente a todos los obstáculos, e incluso realizó con ella una gira europea en 1920. La orquesta estaba al borde de la desaparición en 1914 cuando Harry Harkness Flagler garantizó la realización de cuarenta o más conciertos anuales sobre la base de abonos regulares. Flagler incluso apoyó la gira europea en 1920. Además de dirigir su orquesta sinfónica, Damrosch a menudo se hizo cargo de la Metropolitan Opera e incluso compuso dos óperas que fueron presentadas en esa casa. A semejanza de Hertz, fue un precursor de la difusión por radio. En 1927 se convirtió en asesor musical de la National Broadcasting Company, y dos años más tarde inició un programa de apreciación musical que se difundía en todo el país. Se calcula que todos los viernes por la mañana, hasta seis millones de impresionables escolares se veían obligados a escuchar este programa en nombre de la cultura. Muchos todavía recuerdan el saludo entusiasta y pegajoso: «Mis queridos niños…». Damrosch concibió la idea de fijar grandes melodías en la mente de los jovencitos escribiendo letras para esos pasajes y obligando a los niños a acompañarlas cantando. Dios sabe cuántos posibles amantes de la música se vieron definitivamente frustrados por este absurdo procedimiento. Hasta el día de hoy algunas personas no pueden escuchar la *Inconclusa* de Schubert sin evocar las palabras: «Esta es/ la sinfonía/ que Schubert escribió y
nun-ca
ter-minó».

O con el segundo movimiento de la Quinta de Beethoven: «Suena la trompeta y el
tam-bor/
pues nuestro
hé-ro-e/
ha llegado». O una letra especialmente inolvidable, con el movimiento marcial de la *Patética de Tchaikovsky: «Quiero ir a/ Par-ís/*
y-y
jugar/ con las
mi-din-ettes».
Por lo menos, el «cantito» inducía a algunos niños a acudir al diccionario para ver el significado de la palabra «midinette».

La tradición de asignar las grandes orquestas norteamericanas a directores extranjeros se prolonga hasta nuestro propio tiempo. Después de Toscanini, Barbirolli y una serie de directores invitados, la Filarmónica de Nueva York convocó a Artur Rodzinski y Dimitri Mitropoulos. Rodzinski nació en Split, sobre la costa dálmata de la actual Yugoslavia. Era hijo de un oficial militar polaco, y dirigió sus primeras ejecuciones en Polonia. Llegó a Estados Unidos en 1926 como ayudante de Stokowski. Después, asumió sucesivamente la dirección de la Filarmónica de Los Angeles, la Sinfónica de Cleveland, la Filarmónica de Nueva York y la Sinfónica de Chicago. Al parecer, la polémica es parte de su naturaleza. Fue un director respetado, que gozó de la reputación de organizador de orquestas —preparó la Sinfónica de la NBC para Toscanini— y durante el último período de su carrera se enredó en una disputa tras otra. Las ideas de Rodzinski acerca de la psicología de los músicos de orquesta eran sólidas —por lo menos en el papel— pero él no siempre las tenía en cuenta. «Cada violinista» —dijo a un periodista — «es un Mischa o un Sascha que fue educado por sus padres con el fin de que se convirtiera en un Heifetz y se impusiera al mundo. En la sección de los segundos violines necesita tocar el trémolo
ta-ta-ta.
Un solista jamás toca el trémolo. ¿Cómo consigo que les agrade ese
ta-ta-ta?
Elevando su dignidad, llamándoles a mi camerino, conversando muchas veces con ellos… La tarea orquestal es quizá el 75 por

ciento de psicología».

Pero la primera iniciativa de Rodzinski con la Filarmónica de Nueva York fue despedir a catorce músicos, incluido el maestro de conciertos: una muestra de psicología que no fue muy apreciada por la orquesta. Se libró una furiosa batalla, y Rodzinski se impuso. Pero no triunfó cuatro años más tarde, cuando renunció después de acusar de interferencia a Arthur Judson, gerente de la orquesta. Rodzinski fue a Chicago, rezongando que Nueva York era «nada más que un gran mercado donde uno acude a vender artículos». Pero en Chicago no duró tanto como había sido el caso en Nueva York, y fue despedido después de una temporada. Disputaba por todo: la duración de la temporada, el presupuesto, su contrato. Después de Chicago protagonizó apariciones en calidad de director invitado. Era un especialista en los modernos, y en 1935 había dirigido el estreno norteamericano de *Lady Macbeth de Mtsensk*, de Shostakovich. También presentó música de Berg, Pistón y Vaughan Williams.

Dimitri Mitropoulos se interesaba todavía más en los modernos y fue uno de los pocos que dirigió música dodecafónica durante la década de 1940. Era un pianista soberbio, había estudiado en Berlín con Busoni y más tarde estudió dirección con Kleiber. Se orientó hacia la batuta en 1930, llegó a Estados Unidos en 1936, encabezó la Sinfónica de Minneapolis de 1937 a 1949, y se convirtió en director de la Filarmónica de Nueva York de 1950 a 1956. Más tarde, fue director invitado con la Filarmónica y actuó varias temporadas en la Metropolitan Opera. Falleció en Milán el 2 de noviembre de 1960, mientras ensayaba la Tercera Sinfonía de Mahler con la Orquesta de la Scala. Entre las obras que presentó a la Filarmónica se incluyen *Wozzeck*, de *Berg; Erwartung*, de Schoenberg; *Choëphores*, de Milhaud *Arlecchinno* de Busoni y *Electra* de Strauss. En la Metropolitan Opera dirigió el estreno mundial de *Vanessa* de Barber.

Mitropoulos impresionó mucho en su tiempo. No se trataba que se destacase por la precisión; más aún, era todo lo contrario. Su compás (no usaba batuta) era brusco, nervioso e inexpresivo, y abundaba en movimientos de la cabeza, sacudidas de los hombros y contorsiones del cuerpo. En la Metropolitan enloquecía a los cantantes con su compás y también con su variabilidad. Podía

dirigir de un modo en los ensayos, y de otro en las funciones. La impresión que suscitaba tenía que ver con la amplia gama de su conocimiento musical y su memoria infalible. Tenía una memoria fotográfica, una ojeada a una partitura y la retenía totalmente. Cuanto más complicada la partitura, más le complacía: las partituras de Mahler y Strauss, las de Schoenberg y Berg. Era menos convincente en la música de períodos anteriores. La suya era un tipo de mente que reacciona frente a la complejidad mejor que a la sencillez.

Era un hombre gentil y tierno y ese fue uno de sus problemas. «Si yo fuera domador de leones» —dijo cierta vez— «no entraría en una jaula de leones leyendo un libro titulado *Cómo domar leones*. Del mismo modo, no acudiría a un ensayo sin estar completamente preparado». Pero *en efecto* entraba mal preparado a la jaula de los leones: por supuesto, desde el punto de vista musical, no temperalmente. Era demasiado bondadoso para replicar a los rugidos de los leones de su jaula. En consecuencia, los músicos tendían a aprovecharse de su buen carácter. Eso conducía al debilitamiento de la disciplina. Los músicos solían decir que le tenían muchísimo afecto, pero además hacían lo que les venía en gana, en lugar de lo que Mitropoulos deseaba que hicieran.

Pittsburgh tuvo al alemán William Steinberg y Boston al austríaco Erich Leinsdorf. Poseen muchos rasgos comunes, pues tienden a la precisión y el literalismo y representan el moderno enfoque antirromántico de la música; ambos tienen más o menos los mismos antecedentes e igual tradición. Steinberg, que era buen violinista a los diez años, y fue pianista a los quince, recorrió el clásico camino alemán: preparador vocal, acompañante, pianista de ensayos, director ayudante, director. Su carrera le llevó de Praga, Francfort, Berlín y Palestina a Estados Unidos (invitado por Toscanini). En Estados Unidos dirigió la Sinfónica de la NBC, la Sinfónica de Búffalo y, a partir de 1952, la Sinfónica de Pittsburgh. Steinberg es también un director invitado regularmente de la Filarmónica de Nueva York, y al frente de grupos norteamericanos y europeos se ha presentado en la Metropolitan Opera y la Opera de San Francisco. Su dirección es poco demostrativa («Cuanto más danzan, más me contengo»)., sobria, objetiva y bien proporcionada.

Leinsdorf suscitó cierta impresión a una edad mucho más temprana. Diplomado del Conservatorio de Viena fue ayudante de Walter y Toscanini en Salzburgo. En 1938 fue llevado a la Metropolitan Opera para ayudar a Artur Bodanzky, que estaba enfermo. Bodanzky había sido jefe de la sección alemana desde 1915, y en ese ámbito era un virtual dictador. Bodanzky falleció al comienzo de la temporada de 1939 y todo el repertorio alemán pasó a manos de Leinsdorf. Tenía veintisiete años. Leinsdorf permaneció con la Metropolitan Opera hasta 1943, después pasó a la Orquesta de Cleveland, la Filarmónica de Rochester, la Opera Municipal de Nueva York, y regresó a la Metropolitan Opera de 1957 a 1961. En 1962 fue designado director musical de la Sinfónica de Boston, e inmediatamente modificó su orientación francorrusa. Charles Munch había sido un director inspirado y llevadero. Leinsdorf fue todo lo contrario: metódico, minucioso, exigente. Algunos de sus músicos opinaban que el enfoque aplicado por Leinsdorf a una partitura era excesivamente clínico, y cierto crítico escribió que Leinsdorf parecía considerar que una partitura es una serie de problemas que deben resolverse, más que una serie de sentimientos que es necesario expresar. Pero sea cual fuere la resistencia impuesta a las cualidades de Leinsdorf como intérprete, nadie ha discutido jamás el acabado técnico de su obra y la seriedad de su enfoque de la música.

34

Leonard Bernstein

Y entretanto, ¿dónde estaban los directores norteamericanos?

Avanzaban hasta el punto en que aparecería Leonard Bernstein. A decir verdad, hubo un puñado de directores norteamericanos en la era que precedió a Bernstein. En efecto, uno puede remontarse a Ureli Corelli Hill, el violinista neoyorquino que fue fundador y primer presidente de la Filarmónica de Nueva York. Hill dirigió durante un tiempo la orquesta. Frank van der Stucken, que nació en Texas, técnicamente puede ser incluido en el grupo de los directores norteamericanos, aunque en realidad fue un Theodore Thomas a la inversa. Si Thomas llegó en la infancia de Alemania y se formó en Estados Unidos, van der Stucken fue llevado a Amberes cuando era niño y se educó en un medio alemán; y si bien se mostró activo durante muchos años en los asuntos musicales norteamericanos, en su carácter de director de la Sinfónica de Cincinnati y (durante un breve lapso) de la Filarmónica de Nueva York, prefería Alemania y pasó allí los últimos veinte años de su vida.

Poco después de principios del siglo el director y compositor norteamericano Henry Hadley suscitó cierta atención. Dirigió en Seattle, San Francisco y Nueva York, contribuyó mucho a la promoción de la música contemporánea y en 1934 fundó el Festival de Música Berkshire. Era una figura respetada, pero su dirección nunca impresionó demasiado. También podemos mencionar a León Barzin, que llegó a Estados Unidos desde Amberes a la edad de dos años, fue primer violista de la Filarmónica de Nueva York y en 1930 fue designado director de la Asociación Nacional Orquestal. Era una orquesta dedicada a la formación de músicos jóvenes y sus

«diplomados» se incorporaban a las filas de las diferentes orquestas norteamericanas. También podemos mencionar a Alfred Wallenstein, que abandonó a sus compañeros del grupo de violoncelos de la Filarmónica de Nueva York para concentrar sus esfuerzos en la dirección. Durante muchos años tuvo un programa de radio y exhibió el coraje necesario para presentar obras tan esotéricas como todos los conciertos para piano de Mozart y un elevado número de cantatas de Bach. En 1943 asumió la dirección de la Filarmónica de Los Angeles y allí permaneció hasta 1956. Otro músico que desertó de una orquesta fue Milton Katims, primer violista de la Sinfónica de la NBC, que se hizo cargo de la Sinfónica de Seattle en 1954. Howard Mitchell en Washington, D.C., Izler Solomon en Indianápolis y Robert Whitney en Louisville son directores formados en Estados Unidos. Gracias a un subsidio de la Fundación Rockefeller, Whitney probablemente ha dirigido más estrenos mundiales que cualquier otro de los director vivos. Más recientemente, un grupo de jóvenes norteamericanos está comenzando a atraer la atención internacional, y entre ellos se destacan especialmente Thomas Schippers y Lorin Maazel.

Cuando Serge Koussevitzky creó el Centro de Música Berkshire, en 1940, atrajo a algunos de los músicos jóvenes mejor dotados de Estados Unidos. Uno de ellos fue Thor Johnson; más tarde se convirtió en director de la Sinfónica de Cincinnati. Otro fue Walter Hendí, que se alejó para asumir la dirección musical de la Sinfónica de Dallas. Lukas Foss (nacido en Berlín) fue otro de los brillantes jóvenes de Koussevitzky; ha sido designado director de la Sinfónica de Búffalo y es, por otra parte, uno de los líderes de la vanguardia.

Pero ninguno de los novicios de Koussevitzky «triunfó» como Leonard Bernstein. Bernstein conquistó la fama de la noche a la mañana, y la ha conservado; es una figura polémica, un hombre del espectáculo, un romántico, un muchacho brillante a quien sus pares no aceptan del todo, que ha merecido la antipatía de muchos críticos norteamericanos y europeos durante gran parte de su carrera y que sin embargo, es hasta ahora el director más importante que Estados Unidos ha producido. El único director nativo convertido en director musical de una gran orquesta norteamericana, ha atrapado la imaginación del público en una medida sin precedentes en la historia. Se le ha aceptado como al

«Hombre Renacentista»: director, compositor de música seria, compositor de éxito de comedias musicales de Broadway, pianista, educador, escritor, poeta, personalidad de la televisión. A los ojos de los norteamericanos simboliza la música, y se ha dicho de él que el público es el único que le ama. Esta era una observación que poseía cierta validez a mediados de la década de 1960, cuando de pronto tomó por asalto Europa, y provocó gran sensación al dirigir *Falstaff* en Viena y Mahler en Londres. Incluso en Nueva York algunos de los críticos comenzaron a analizar en términos respetuosos su trabajo, en lugar de mirarle despectivamente como una suerte de *Wunderkind* perpetuo: el «Peter Pan de la música», como dijo el *Times* de Nueva York en 1960.

En muchos sentidos eso es lo que ha sido Bernstein, un *Wunderkind* perpetuo. Pero desde el principio tuvo la clase de hipnotismo que practicaba Nikisch, más el esplendor del joven Stokowski. Desconocido hasta el 14 de noviembre de 1943 —tenía entonces veinticinco años— se presentó ante la Filarmónica de Nueva York, cuando era director ayudante, y dirigió un concierto en sustitución de Bruno Walter, que sufría una indisposición. A partir de ese momento su carrera se desarrolló meteóricamente. Su apariencia física tuvo algo que ver con su transformación en ídolo público. En su juventud él mismo se describió diciendo que tenía el aspecto de un «traficante de drogas bien desarrollado», y después conservó esa apariencia intensa: en parte visionario, en parte un individuo que rezuma sexo, en parte colmado de nerviosismo. Sobre todo, consiguió suscitar la impresión de eterna juventud y eso continuaba siendo válido cuando ya tenía casi cincuenta años.

Bernstein empezó a destacarse en el momento mismo en que comenzó la época de la televisión, y también eso contribuyó a su fama. Sus programas educativos por radio, infinitamente más refinados a infinitamente menos condescendientes que lo que solían ser los de Walter Damrosch, llevaron sus palabras y su trabajo a millones de personas, que acabaron considerándole una persona omnisciente en los temas musicales. Aportó al público de la televisión una mezcla poderosa. Por una parte era un individuo atractivo, de apariencia romántica, un «músico de cabellos largos», que profundizaba en los misterios de Beethoven y la música moderna. Por otra, tenía un aire aniñado, utilizaba el lenguaje

popular, provenía del medio urbano norteamericano, había asistido a la universidad (Harvard, la clase de 1939) y le agradaba el jazz. No puede extrañar que llegase a identificarse con la mentalidad norteamericana. Acerca de su persona se escribieron millones de palabras. No hubo figura más popular que la de Bernstein en la escena musical norteamericana.

Ese fue uno de sus problemas. Muchos consideraron que se había elevado con excesiva rapidez, y durante años tuvo que luchar para superar la sospecha, en realidad hostilidad —y también celos—, provocados en muchos profesionales por su fantástico éxito a una edad tan temprana. Se le concedió excesiva atención y los profesionales, que saben muy bien de qué modo la publicidad puede promover una carrera, tienden a mirar con sospecha un gran despliegue publicitario. Lo mismo sucede con muchos intelectuales. Bernstein era popular, se comentaba su persona en las revistas de difusión masiva, luego tenía que haber algo malo en él. Bernstein, un hombre que confía absolutamente en sí mismo, tendía a ofender y a crearse enemigos, y es indudable que alguna de sus actividades no profesionales provocaron muchos comentarios desfavorables: sus altivas declaraciones, el beso que dio a Jacqueline Kennedy en la televisión, incluso sus ropas ostentosas. Se dijo que Bernstein tenía un ego precopernicano, es decir, que creía que el mundo entero giraba alrededor de su persona. Algunos críticos pensaron que jamás maduraría. En unas líneas escritas en 1964, Irving Kolodin resumió el sentimiento crítico predominante: «Por referencia a la promesa como director que se manifestaba en él hace veinte años, nuestra opinión sería que se ha ampliado, pero no ha penetrado más profundamente… Casi siempre… uno tiene la sensación de que avanza apoyándose en la destreza, la rapidez mental, el instinto, y esa antigua cualidad llamada *chutzpah*». *Chutzpah* es una palabra judía y ha sido aplicada más de una vez a Bernstein. En general, significa descaro o atrevimiento: un adolescente asesina a los padres y después pide clemencia con el argumento de que es huérfano, eso es *chutzpah*. Kolodin llegó a la conclusión de que si Bernstein se lo proponía, podía llegar a ser un director de primera fila. «Pero», escribió Kolodin,

> es casi indudable que temperamentalmente no está en condiciones de elegir ese camino. No le absorbe en la medida

> suficiente, no le interesa bastante, no le recompensa debidamente, para sacrificar otras cosas a las que quizá se incline menos, pero que le tientan de un modo irresistible. Inevitablemente llega el momento del hastío, en que toda suerte de impulsos diferentes —teatrales, verbales, creadores — acaban dominándole.

Las palabras de Kolodin fueron proféticas. En 1966 Bernstein anunció que se retiraría de la Filarmónica de Nueva York al final de la temporada 1968-1969. Dijo que la razón era la compulsión que le llevaba a componer. La Filarmónica le designó «Director Honorario» vitalicio.

Bernstein jamás ha desmentido a nadie en relación con la amplitud de sus deseos. En 1958, poco antes de su designación al frente de la Filarmónica de Nueva York, proclamó la diversidad de sus gustos:

> No deseo ceder y aceptar cierta especialidad. No quiero pasar el resto de mi vida, como hizo Toscanini, estudiando y volviendo a estudiar, unas cincuenta obras musicales. Eso me aburriría mortalmente. Quiero dirigir, escribir música para Broadway y Hollywood. Quiero escribir música sinfónica y continuar mis esfuerzos para ser un músico, en el sentido cabal de esa palabra maravillosa. También deseo enseñar. Ansío escribir libros y poesía. Y creo que puedo, e incluso que puedo hacerlo todo bien.

Lo ha intentado. Después de estudiar en Harvard y en el Instituto de Música Curtís (piano con Isabelle Vengerova, dirección con Reiner), fue en Tanglewood el preferido de Koussevitzky en el Centro de Música Berkshire. Rodzinski le contrató como director ayudante con la Filarmónica de Nueva York en la temporada de 1943-1944. Cuando Bernstein remplazó a Walter en ese famoso concierto, se convirtió en noticia de primera plana. Después, y durante varias temporadas, Bernstein fue llamado nuevamente a dirigir la Filarmónica como director invitado. Entre tanto, compuso la comedia musical de gran éxito *On the Town*, que fue la versión ampliada de un ballet que él había compuesto para Jerome Robbins. De 1945 a 1948 dirigió la Orquesta del Centro Municipal de Nueva York. Sus tres temporadas allí son recordadas afectuosamente como ejemplo de los conciertos sinfónicos más

sugestivos que Nueva York haya visto jamás. El público escuchó obras importantes de los principales compositores del siglo XX, más novedades totales, más parte del repertorio estándar. Bernstein era joven y dinámico, el público estaba formado por personas jóvenes y entusiastas. En estos conciertos reinaba una atmósfera especialmente sugerente; en el aire crepitaban los ritmos, como en un ballet de Stravinsky. Bernstein hablaba el idioma de su orquesta joven y su público joven.

Después de renunciar a causa de una reducción del presupuesto, Bernstein realizó muchas actuaciones en calidad de invitado. También compuso otras dos comedias musicales que tuvieron éxito en Broadway, y una que no duró mucho tiempo, *Candide*, Sin embargo, la impetuosa Obertura de *Candide* se ha incorporado al repertorio sinfónico norteamericano, y es la única obra de Bernstein que obtuvo ese tratamiento. Su música serie no ha sido aceptada por otros directores, y se mantiene viva sobre todo a través de las ejecuciones del propio Bernstein. En 1958 Bernstein se hizo cargo de la Filarmónica de Nueva York, y al hacerlo heredó una orquesta hostil y muy indisciplinada. En el curso de una temporada la orquesta comenzó a prosperar. Hubo murmuraciones acerca del «método de espectáculo comercial» que Bernstein representaba, pero nadie discutió su éxito. Se ofrecían conciertos con la sala llena. La orquesta interpretaba con entusiasmo. En Bernstein los músicos descubrieron a un director considerado, con una técnica bien definida y un oído de primera clase. Algunos miembros de la orquesta, sobre todo los de mayor edad, mascullaban acerca del hecho de que Toscanini y Mengelberg hacían las cosas de otro modo. Pero Bernstein convirtió a la Filarmónica en una orquesta feliz. Una mejor situación económica, frente a la cual los músicos siempre se encuentran sensibles, se incorporó al cuadro. Bernstein demostró que sabía atender las necesidades de los músicos. Con su advenimiento hubo temporadas más prolongadas (que culminaron en un contrato que implicaba una dedicación exclusiva), más ingresos originados por la televisión y las grabaciones, y otros emolumentos. Como dijo por esa época un miembro de la orquesta: «¡Es una verdadera luna de miel! Mientras Lenny nos trate bien, nosotros le trataremos bien». Debe destacarse que a medida que pasaron los años, la familiaridad no originó menosprecio. Los

músicos de la Filarmónica, una reunión temperamental de *prima donnas* que han trabajado bajo todos los grandes directores, se muestran casi unánimes en su afirmación de las cualidades de Bernstein. Creen que es un técnico superlativo, admiran su oído y su sentido musical, y afirman que desde el punto de vista del ritmo está a la altura de cualquier director vivo. Algunos músicos sienten menos respeto por el modo en que Bernstein aborda el repertorio de los siglos XVIII y XIX; pero afirman que eso nada tiene que ver con sus cualidades naturales.

Cuando era un director joven, Bernstein se identificó con los modernos, si bien nunca demostró mucha simpatía por la música dodecafónica. Su ejecución de los clásicos hasta Brahms nunca ha sido aceptada del todo. Si sus ideas acerca de Stravinsky, Strauss y Bartók pueden ser seguras, sus conceptos acerca de la música anterior son amanerados e impropios ajuicio de muchos. Es difícil decir hasta dónde sus manierismos sobre el estrado han influido en el pensamiento de la crítica, probablemente que en gran medida. Bernstein es el más coreográfico de todos los directores contemporáneos. Es un especialista del puño cerrado, el balanceo de la cadera, el movimiento pelviano, el efecto de levitación que le lleva a elevarse en el aire desafiando las leyes de la gravedad, el puñetazo de abajo a arriba. Estos movimientos desordenados, contrapuestos a una sinfonía de Beethoven convencen a muchos de que el asunto tiene más que ver con la coreografía que con la música. Pero incluso cuando uno escucha a Bernstein en los discos, en que la coreografía no es un factor, se advierte un tipo de enfoque musical muy distinto del que se observa en los directores actuales, predominantemente literales.

Bernstein es esencialmente una regresión, un romántico. Utiliza un grado considerable de fluctuación del tempo, a menudo aminora el ritmo en los segundos temas, subraya las melodías, utiliza constantemente una paleta completa de recursos expresivos generalmente desdeñados en el momento actual. Virgil Thomson creía que Bernstein, hijo del siglo XX, se sentía incómodo en un repertorio del siglo XIX, y por lo tanto tuvo que fingir un sentimiento que en realidad no sentía. En efecto, siempre hubo algo calculado en los romanticismos de Bernstein. Los exponentes auténticos de una tradición romántica —Walter, Furtwängler— casi

nunca quebraron una línea musical. Siempre mantuvieron la forma de una frase. En cambio, Bernstein a menudo quiebra la línea. Asimismo puede, como en el segundo movimiento de la Segunda Sinfonía de Mahler, chapotear en el sentimentalismo. Una parte considerable de este exceso puede haber venido de su impulso como educador, como el hombre que explica música a la multitud. Pedagogo natural y vendedor archidinámico de música, como director puede ser la manifestación de la Gran Campaña de Ventas. Hasta hace poco tendía a reducir a su público a un común denominador; a manipularlo, consciente o inconscientemente. Parecía creer que si no convertía determinado pasaje en una cosa grande, el tema pasaría inadvertido a los ojos del público. Vean (decía de hecho), ¡ahora llega el segundo tema de la exposición! ¡Debo aclararles a todos que este es el segundo tema de la exposición! Y así, en su ansiedad por destacar el punto, reducía la velocidad de modo que todos entendiesen la diferencia entre el primer tema y el segundo. En general, el resultado era ingratamente obvio, e incluso vulgar. Asimismo, en el segundo movimiento de la Segunda Sinfonía de Mahler, Bernstein parecía pensar más o menos así: «Debo obligarles a comprender que esta es la *Gemütlichkeit* vienesa. Lo conseguiré reduciendo la velocidad y después fraseando muy tiernamente el tema. Incorporaré *una Lufipause* aquí y un rubato allá». Es posible que las intenciones fueran buenas. Pero la ejecución sonaba astuta, excesivamente expresiva y artificial.

En los últimos años se observaron signos de cambio. Bernstein se concedió un año sabático durante la temporada de 1964-1965, y cuando regresó a la Filarmónica, vino con una nueva confianza en sí mismo. La coreografía persistía —es un rasgo permanente de Bernstein— pero también había más confianza en el buen gusto del público, un enfoque más directo de la música, un exhibicionismo menos obsesivo que el anterior. También comenzó a meditar cada vez más en la dirección operística. Bernstein había llegado a la ópera en un período relativamente tardío de su carrera. Los músicos formados en Estados Unidos han tenido pocas oportunidades de adquirir experiencia en un teatro de ópera, es decir, de seguir el camino de todos los directores austroalemanes. Pero Bernstein siempre estuvo cerca del teatro y sus actuaciones en La Scala, la Metropolitan Opera y la Staatsoper de Viena le abrieron el apetito.

Siempre manifestó talento dramático y bien puede ser que la parte principal de su carrera esté todavía por realizarse. Bernstein y la ópera parecerían hechos el uno para el otro.

35

Presente y futuro

Después de la Segunda Guerra Mundial, no sucedió gran cosa, excepto la conmoción científica, social y cultural más catastrófica de la historia. Por supuesto, la música se vio afectada en general, y la orquesta sinfónica en particular. Se manifestaron actitudes completamente nuevas. La cultura, que había sido una mala palabra en las legislaturas norteamericanas formadas por hombres que mascaban tabaco y provenían de las regiones rurales, de pronto se convirtió en un modo de vida. Es posible que esto fuese el resultado de la competencia con Rusia. Si Rusia podía enviar a recorrer el mundo a sus grandes músicos y bailarines, y de ese modo acrecentar infinitamente su prestigio, Estados Unidos debía hacer lo mismo y lo hizo. Pero no se trataba solo de eso. Había algo en la atmósfera, y los legisladores, que antes no se hubieran molestado en enviar a un solo infante de marina aunque se hubiese obligado a todas las orquestas del país a alinearse frente a un pelotón de fusilamiento, comenzaron a rivalizar unos con otros en la creación de consejos de arte y centros culturales. La cultura era Cenicienta, y la damita necesitaba un coche con cuatro caballos y un bonito palacio nuevo donde vivir.

Los músicos, sobre todo los que tocaban en orquestas, reclamaron un cambio equivalente de su condición económica. Por primera vez veían la posibilidad de la dedicación exclusiva y un nivel salarial satisfactorio. No sin lucha; hubo huelgas y cancelaciones de partes o la totalidad de una temporada. Pero una cantidad extraordinaria de dinero —oficial, de las fundaciones, de la industria y los donantes privados— estaba volcándose sobre el

mundo de la orquesta sinfónica norteamericana hacia mediados de la década de 1960, y los músicos adoptaron la decisión de participar de la prosperidad general. Los Cinco Grandes de las orquestas norteamericanas (Boston, Nueva York, Filadelfia, Cleveland y Chicago) negociaron convenios que imponían la dedicación exclusiva. En las ciudades menos importantes, las negociaciones determinaron temporadas más largas y un nivel salarial que ofrecía más que la miserable pitanza que había prevalecido hasta ese momento.

El aspecto estético presenció una conmoción tan intensa como el cultural. Los compositores se sumergieron en una nueva clase de música que pareció incomprensible a todos, salvo un puñado de colegas compositores. El cisma entre el músico de vanguardia y el público pareció total. Otra conmoción fue el dominio de la investigación musicológica, que comenzó a teñir los puntos de vista de todos los músicos instrumentistas, sobre todo con referencia a la música temprana. En su esfuerzo por eliminar ciertas tradiciones de la práctica romántica de la ejecución, la musicología ayudó a cimentar una actitud general antirromántica que ha tendido a generalizarse cada vez más desde la década de 1920.

Todo esto, y más, después de la Segunda Guerra Mundial.

Se realizaron esfuerzos para resolver los nuevos problemas. Pero algunos aparentemente creyeron que todo eso era una pérdida de tiempo. Porque de pronto, a mediados de la década de 1960, comenzó a oírse la afirmación estridente de que la orquesta estaba pereciendo, y figuras tan eminentes como Leonard Bernstein publicaron sus inquietudes acerca del futuro.

En la base de la argumentación estaba el hecho de que, por lo que se refería al repertorio de la orquesta sinfónica, la música ya no era un arte vivo. El repertorio activo comenzaba con Bach y continuaba a través de Strauss y Mahler, con algunas obras de Prokofieff y el Stravinsky temprano. Por consiguiente, los directores se asemejaban a guardianes del museo del pasado. En general, los compositores ya no creaban para la orquesta sinfónica. Cuando lo hacían, la gente se negaba a escucharlos. La música tonal estaba muerta y el público no manifestaba interés por la música atonal. Eso reafirmaba el argumento. En todo caso, la música electrónica estaba cerca, y ese medio prescindía completamente de la orquesta.

Como David Burrows escribió en él *Musical Quarterly* de julio de 1966:

> … solo en este siglo la música ha encontrado una tecnología que le permite competir con lo que durante mucho tiempo se consideró sobrentendido en las restantes artes; si así están las cosas, en efecto reúne las condiciones del *Spätling* [llegada tardía] cultural, como lo denominó Nietzsche. Los medios electrónicos han puesto al compositor en el mismo lugar que el pintor y el poeta, pues no solo le otorgan el control total del resultado definitivo, sino que determinan que su tradición esté constante y directamente al alcance de su mano en las grabaciones. La palabra «preelectrónico» puede tener un día el significado que la palabra «prealfabeto» tiene ahora en literatura.

Algunos que asistieron, a principios de la década de 1960, al primer concierto de música electrónica patrocinado por el laboratorio
Columbia-Princeton,
concibieron la misma idea. Cuando se levantó el telón, aparecieron en el salón media docena de altavoces, además de los que estaban distribuidos en el auditorio. Después de una exclamación de sobresalto, el público aplaudió a los oradores. (Los oradores no respondieron al aplauso). Durante la velada entera no se vio en escena a un solo ser humano. La ciencia finalmente lo había logrado: había eliminado al ejecutante y a su perverso y pequeño objeto. Ahora el compositor (y *su* perverso y pequeño ego) podía reinar supremo. A partir de Mozart, todos los compositores siempre habían estado quejándose del virtuoso y su ego. Las quejas alcanzaron tal altura después de la Segunda Guerra Mundial que en la actualidad la mayoría de los ejecutantes no aceptan cambiar o siquiera modificar la partitura de un compositor, del mismo modo que un teólogo no alteraría el sentido del Sermón de la Montaña. Pero ahora, después de varios milenios, ha llegado la música electrónica, y el compositor puede despreciar al mundo. Puede literalmente crear su propio universo tonal, reunir los resultados en la cinta con instrucciones apropiadas para la copia, y *la* ejecución única, *la* definitiva y única ejecución, invariable, permanente,

puede reproducirse en otro lugar cualquiera del mundo en el futuro.

La música electrónica, así como una gran parte de la música de vanguardia, no es más que un reflejo del nuevo conjunto de problemas que están modificando la vida de todos, y también de la música. Cada generación percibe un cambio en la filosofía musical, pero en el curso de la historia nunca se había observado el movimiento acelerado que comenzó con la era atómica, después de la Segunda Guerra Mundial. Es el resultado final de un proceso de desintegración que comenzó en 1900: una fecha apropiada, pues ese año presenció la formulación de la teoría quántica de Max Planck, que es la base de toda la física moderna. La primera década del siglo XX vio la quiebra de la física clásica, con la obra de Planck y Einstein. La primera década del siglo XX también asistió al derrumbe del arte representativo, con las abstracciones de Kandinsky. La primera década del siglo XX contempló la ruptura de la tonalidad con la música de Arnold Schoenberg. ¡Todo en el espacio de diez años! Rara vez el *Zeitgeist* funcionó de un modo tan cortés y convincente.

Pero si la vida y el pensamiento comenzaron a sufrir cambios traumáticos poco después de 1900, el movimiento acelerado del período que parte de la Segunda Guerra Mundial es terrible. Vemos los fragmentos de pensamiento que representan la destrucción de siglos de saber acumulado, y todavía nadie sabe cómo agrupar nuevamente esas astillas. Muy pocas cosas parecen tener cimientos sólidos. Si Heisenberg está en lo cierto y el movimiento molecular no es más que un conjunto de probabilidades estadísticas, ¿por qué los teólogos no pueden examinar la muerte de Dios? ¿Qué sucede con la causalidad? Los científicos se dedican a cuestionar, e incluso a desaprobar, supuestos que han sido considerados válidos desde Euclides. El existencialismo se ha apoderado de un fragmento considerable de pensamiento filosófico de la posguerra e incluso se ha convertido en una filosofía casi popular. Está explorándose el espacio exterior y los planetas están al alcance de nuestra mano: los planetas, cuando los problemas esenciales de la humanidad están tan lejos de una solución como siempre, cuando el arsenal moderno puede significar el fin del mundo, cuando la amenaza de la explosión demográfica implica una profecía referida a otro tipo de fin. Es una época de desasosiego mental, y los creadores la reflejan

en sus diferentes estilos.

Los músicos vanguardistas la reflejan componiendo un tipo de música que es puntillista, atonal, atemática, rítmicamente complicada, que se asemeja sobre todo a átomos encerrados en una cámara de niebla. Los músicos incluso apelan al pensamiento matemático moderno para apuntalar sus composiciones. Así, Yannis Xenakis en 1957 compuso una obra titulada *Pithoprakta*, y la explica citando la «discontinuidad… las densas nubes de átomos sonoros… Aprovechamos la ley de los grandes números, la campana de Gauss, de Maxwell, de Poisson, de las probabilidades continuas, etcétera, con los criterios de Pearson, de Fisher, etcétera». Los conocedores de la nueva jerga se babean con estos etcéteras. La nueva música ha llevado a una escisión entre el compositor y el público. Hoy se habla mucho de la «crisis de la composición», aludiendo al hecho de que la vanguardia produce música que solo un minúsculo porcentaje del público desea escuchar. Se ha quebrado una línea más o menos recta, y esta ruptura total entre el compositor y el público es nueva desde el punto de vista de la historia de la música. En las generaciones anteriores, más o menos hasta principios de este siglo, no existía este problema. La vanguardia, a partir de Mozart (considerado un extremista bastante peligroso en ciertos sectores) siempre logró que se ejecutase su música. El público esperaba la música nueva. Ciertamente, durante el siglo XVIII la música completamente nueva era la única música del repertorio. El público deseaba escuchar la obra más reciente; y si Mozart o el joven Beethoven inquietaban a la gente, siempre había compositores más tranquilizadores, como Salieri o el gran Paisiello, que satisfacían a todos. En el siglo XIX, la música nueva nunca tuvo que esperar mucho tiempo para lograr que fuera ejecutada. En todo caso, la música antigua era la que tenía que esperar. Cuando Mendelssohn decidió ofrecer una serie de programas dedicados a Bach, Handel, Mozart y Beethoven, lo hizo con mucha preparación y disculpándose, y asignó a las funciones la denominación de «Conciertos históricos». Es posible que Berlioz, Liszt, Schumann y Wagner hayan sido figuras polémicas, condenadas por críticos conservadores tan importantes como Chorley y Hanslick; pero se ejecutaba, analizaba y discutía su música, se examinaba constantemente en los diarios y las revistas. Y también como en el

siglo XVIII, siempre hubo un baluarte de música nueva que era menos polémica. Provenía de compositores como Raff, Rubinstein, Parry, Gade: todos eran parte del repertorio entonces activo, todos eran grandes figuras de su tiempo.

En la actualidad es reducido el número de grandes personalidades, en el sentido en que los compositores anteriores a la vanguardia merecían ese calificativo. El público rechaza todas las manifestaciones conocidas a partir de la Segunda Guerra Mundial: el serialismo, la atonalidad integral, el estilo aleatorio, el Dada, el jazz de la tercera corriente y en este sentido ni siquiera acepta a Stravinsky. La música electrónica está atrayendo a muchos compositores jóvenes, pero no al público. Los propios músicos a menudo se sienten desconcertados. La nueva música implica una ejecución inmensamente difícil, exige ideas nuevas acerca del ritmo, el color e incluso la técnica instrumental básica. Su notación a menudo es significativa solo para un número relativamente reducido de especialistas y muestra una complejidad inaudita. Es tan difícil, propone tantos problemas, atemoriza a tantos músicos, que algunos compositores de la vanguardia han rogado una vuelta al sentido común, y han afirmado que se ha perdido el control de las cosas.

En general, esta música agrada a los músicos de orquesta tan poco como al propio público. Los directores de la generación de más edad la consideran un material sin sentido, y los de la generación más joven la evitan por otras razones: en ciertos casos, por desagrado activo; por temor de que sus orquestas no estén en condiciones de ejecutarla; por miedo de que se aleje al público. Por consiguiente, la música vanguardista ha tenido que ser dirigida por hombres jóvenes y consagrados al género, y ninguno de ellos es una estrella internacional del estrado: hombres como Fierre Boulez, Gunther Schuller, Robert Craft, Bruno Bartoletti y Lukas Foss. (Hay dos excepciones en Hermann Scherchen y Hans Rosbaud, ambas figuras del siglo XIX que consiguieron adaptarse al pensamiento del siglo XX). Los problemas implícitos en la tarea de dirigir, ensayar y ejecutar la música vanguardista son de tan fantástica complejidad que solo pueden ser afrontados por los especialistas consagrados totalmente al asunto. La Filarmónica de Nueva York lo descubrió mediante su serie vanguardista de 1963. Sus músicos no podían

ejecutar estas obras; y lo que es más, la combatían, se reían de ella, la miraban hostiles. Quizá la generación siguiente incluya músicos capaces de ejecutar obras de este género. En el Festival de Música de Berkshire, la orquesta estudiantil dirigida por Schuller pudo ejecutar material vanguardista con autoridad, técnica y estilo mucho mayores que sus colegas de la Sinfónica de Boston. Es posible que el problema se resuelva cuando el nuevo contingente de músicos se incorpore a la orquesta sinfónica. Hasta ese momento, habrá un vacío de la comunicación musical entre el creador vanguardista y su público. En el momento actual se observa un movimiento de oposición, en que el público rechaza activamente la nueva música y hace todo lo posible para evitarla. Está muy bien afirmar que todos los creadores de la vanguardia han tenido que luchar y esperar hasta el momento en que se aceptó su obra, es cierto. Pero hasta el siglo XX la distancia cultural nunca sobrepasó el lapso de veinte años, poco más o menos. En su fase actual se ha prolongado más de medio siglo, si se toma como referencia una partitura esencial, es decir, *Pierrot Lunaire*. Y si consideramos el panorama de la música de vanguardia después de la Segunda Guerra Mundial, puede afirmarse que jamás se ha visto música que obtenga el rechazo universal que ahora presenciamos. Lo cual confirma algunas preguntas inevitables. ¿Esta falta de *rapport* y comunicación es necesariamente culpa del público? ¿El compositor no ha logrado desempeñar su función? ¿O se ha agotado el lenguaje mismo de la música?

Es interesante preguntarse si el rechazo general frente a la nueva música ha creado un fenómeno específico del período que siguió a la Segunda Guerra Mundial, es decir el renacimiento del barroco. Hasta 1948 la música barroca era algo que estaba reservado a los libros de historia. Pero gracias a las grabaciones en discos de larga duración, la música barroca de pronto se convirtió en una fuerza poderosa. Vivaldi, Corelli, Zelenka, Fasch, Schütz, Geminiani; la música de estos autores hizo furor. Salieron de las páginas de los libros de historia, haciendo reverencias y saludando, dotados de mucha vida. En los esquemas ordenados de gran parte de su música había algo, y también había algo en su enfoque objetivo, y con esto podía identificarse la vida intelectual moderna y en efecto se identificó. Pero ¿quién podía ejecutar la música que ellos creaban?

Ciertamente, no Furtwängler ni Toscanini. Y en ese punto intervino la musicología, para corregir los abusos del romanticismo y mostrar a una nueva generación cómo debía ejecutarse esta música.

Para el intérprete romántico del siglo XIX la vida y la música eran relativamente sencillas. El período romántico creó el concepto del

«Virtuoso-como-Héroe».

Con la aparición de Paganini y Liszt, los grandes cantantes de la década de 1830, y el ascenso de Wagner y su escuela de directores de Bayreuth, se conformó un estilo de ejecución que afectó a todo el siglo. Era un estilo en que la fidelidad textual rigurosa no existía, del mismo modo que no había existido durante los siglos precedentes. Se sobrentiende que los músicos románticos se sentían completamente cómodos en la música romántica. Cuando abordaban la música de períodos anteriores, no se inquietaban con el tipo de interrogantes que tanto conmueven a los músicos modernos. Se limitaban a utilizar sus convenciones románticas aplicadas a la música anterior. El instinto y la intuición eran la única guía.

En la actualidad se mira con malos ojos esas prácticas. Se considera que el instinto y la intuición no bastan; que además se requiere un conjunto específico de instrumentos. En una edad dominada por la ciencia, la actitud predominante es la objetividad, y es una actitud que implica un enorme respeto por las comprobaciones del especialista. La música no está exenta de este criterio, y es parte del *Zeitgeist* que los descubrimientos de la musicología durante los últimos años hayan hecho tanto para plasmar el pensamiento musical. La musicología ha suministrado los instrumentos.

La musicología, una de las disciplinas eruditas más recientes, ha venido condicionando, en mayor o menor grado, a todos los intérpretes y críticos desde la Segunda Guerra Mundial. Durante los últimos cincuenta años los musicólogos han intentado codificar el pensamiento musical y la práctica de la ejecución de las obras del pasado, y en los últimos veinte años se ha publicado una tremenda cantidad de material. En lugar de aplicar a la música temprana conceptos artificiales, arbitrarios y sin duda impropios, afirmaron los musicólogos, ¿por qué no intentamos con la mayor fidelidad

posible reproducir las prácticas reales de los siglos XVII y XVIII? Para llegar a eso, había que responder a ciertas preguntas. ¿Cuán numerosa era la orquesta de Bach? ¿Y la de Mozart? ¿Cómo se distribuían los instrumentos? ¿Cómo eran exactamente los adornos ejecutados y los bajos cifrados? ¿Cómo es un trémolo ejecutado? ¿De qué modo la ejecución de los adornos varía de un período a otro y de un país a otro? ¿Cuál es el grado de corrupción de las primeras ediciones de música utilizadas generalmente por los músicos? (Son versiones muy corruptas, como se comprobó). ¿Qué era un diapasón hace 250 años? ¿Y el tempo?

Los directores que arraigan en el siglo XIX —Walter, Beecham, Furtwängler, Toscanini— nunca se preocuparon mucho por estos problemas. Tampoco los directores más jóvenes, pues se formaron en una tradición romántica. En todo caso, los problemas eran esencialmente abstractos. Fuera de unas pocas piezas de Bach y Handel (conocidos casi exclusivamente por una obra, *El Mesías*), y unas diez sinfonías de Haydn y Mozart (que entre los dos compusieron 145), el repertorio hasta el final de la Segunda Guerra Mundial estaba formado por una abrumadora mayoría de obras del siglo XIX, pese a Stravinsky, Bartók, Shostakovich y Prokofieff. Después llegó el disco de larga duración, y por razones que no han sido explicadas hubo una demanda sin precedentes de música barroca. La ley de la oferta y la demanda comenzó a actuar inmediatamente, y con ella apareció un nuevo tipo de especialista del estrado, un director que se consagraba casi exclusivamente a la música prebeethoveniana, y a menudo trabajaba en estrecha relación con los musicólogos, y ansiaba presentar la música temprana con la máxima autenticidad. Directores como Karl Münchinger, Karl Richter, Mogens Woldike, Frederic Waldman, Antonio Janigro, Safford Cape, Rudolf Baumgartner, Thurston Dart, Noah Greenberg, Karl Haas, Denis Stevens, Newell Jenkins y August Wenzinger se destacaron después de la Segunda Guerra Mundial como eruditos directores que sabían mucho más que cualquiera de las estrellas internacionales acerca de la práctica de la ejecución de la música temprana. Europa y Estados Unidos fueron inundados por el barroco. Pero hubo un extraño subproducto. Pese a su popularidad —muchas compañías grabadoras se han mantenido especializándose en el género— la música barroca ha impresionado

muy poco a la orquesta sinfónica internacional, la que en general ejecuta más o menos la misma música que hace cincuenta años. Por consiguiente, fue necesario organizar pequeñas orquestas que abordaran la música temprana; sus hermanas mayores no demostraban el más mínimo interés. Además, surgieron pequeños grupos de instrumentistas. Un estudio atento del panorama de los recitales neoyorquinos muestra que hubo un número formidable de conciertos consagrados a la música barroca y renacentista. Algunos están bien publicitados y llenan las grandes salas de conciertos. Muchos son actividades íntimas desarrolladas por músicos con poca publicidad en las salas más pequeñas. Este interés por el barroco es uno de los fenómenos del período de la posguerra, y no es la antítesis del otro fenómeno —en el lenguaje de serie internacional de la vanguardia— contra lo que podría creerse. Como la música de serie, la preponderancia de la música barroca tiene carácter objetivo, se relaciona más con la artesanía que con las ideas luminosas, y exhibe su propio academicismo intrínseco.

Cabe mencionar otro aspecto sorprendente del período que se inicia al término de la Segunda Guerra Mundial y el mismo compromete a los directores más recientes. Dos de ellos son orientales —Zubin Mehta, de India, y Seiji Ozawa, de Japón— y son los dos primeros en la historia que impresionan al observador por su carácter de grandes talentos. Pero echemos una ojeada a algunos de los restantes directores jóvenes destacados: Lorin Maazel (Estados Unidos), Bernard Haitink (Holanda), Colin Davis (Inglaterra), Istvan Kertesz (Hungría), Claudio Abbado (Italia). Todos son candidatos a la grandeza y es interesante observar que la lista no incluye a un solo alemán ni a un austríaco. ¿Se puede concebir que la gran tradición austroalemana de dirección esté desintegrándose? Durante unos doscientos años ha sido la fuerza más poderosa en la historia de la dirección, pero se diría que Wolfgang Sawallisch y Herbert von Karajan son los últimos directores importantes de esa escuela; y en efecto, ya no es posible considerarlos directores jóvenes.

Lo que tenemos, en el mundo entero y en todos los aspectos de la música, es algo que podemos denominar el Nuevo Eclecticismo. Salvo unas pocas excepciones, es difícil distinguir entre un joven norteamericano y un joven inglés o húngaro, del mismo modo que

es cada vez más difícil distinguir los estilos nacionales en la ejecución pianística o la composición. Incluso las orquestas sinfónicas comienzan a sonar de modo semejante, no importa cuál sea su origen.

Es probable que —salvo un desastre universal— en los años venideros pueda hablarse cada vez menos de una escuela nacional de dirección, o incluso de un tipo cualquiera de creación musical nacionalista. Poco a poco la idea de un mundo está llegando a ser algo más que una mera idea. La vida moderna se ha convertido en una actividad sumamente internacional. Las ideas se difunden a la velocidad de la luz, y a partir de la Segunda Guerra Mundial se ha observado un cruce que está convirtiendo el provincialismo y el nacionalismo en cosas del pasado. Incluso los cuerpos físicos son transportados tan rápida y eficazmente que se ha allanado el camino para el contacto humano. Se ha llegado al punto en que los acentos regionales prácticamente se han visto eliminados, incluso en Rusia, donde las ideas otrora prohibidas, ahora son tema de discusión franca y donde hay escuelas de música y pintura ultramodernas. El resultado final será una especie de *lingua franca* musical. Por supuesto, en su condición de seres humanos los músicos responderán individualmente a los distintos estímulos que encuentran y asimilan; pero los estímulos están comenzando a ser más o menos los mismos por doquier, gracias a la radio, la televisión, la comunicación por satélite, el avión a reacción, las grabadoras y los discos de larga duración, la desintegración de las clases sociales y la formación educacional en general más elevada. Los intérpretes de la música continuarán siendo individuos, en cuanto *son* individuos; pero también serán representantes del pensamiento internacional antes que del local. Aunque ninguno de nosotros vivirá para ver el ideal de Schiller y Beethoven —*Alie Menschen werden Brüder*— ese resultado es inevitable en el progreso de la música, del mismo modo que es inevitable en el progreso de la humanidad.

HAROLD C. SCHONBERG nació y se crio en la ciudad de Nueva York. Se graduó en el Brooklyn College y en la Universidad de Nueva York. Ha pertenecido al staff del *New York Times* por más de treinta años y ha sido su director de crítica musical desde 1960.

Ganador del premio Pulitzer de Crítica en 1971, es autor de importantes libros tales como *Los virtuosos, Los grandes compositores* y *Los grandes pianistas*.

Notas

[1] *Nota del revisor*: el autor incurre en un error de fecha o bien de nombre, puesto que Bülow había fallecido en 1894 en Egipto. Hermann Levi murió en Munich el 13 de mayo de 1900. < <

[2] En la actualidad (1948), desearía corregir esta norma del siguiente modo: hágalo con doble lentitud (destinado a los directores de Mozart). < <

[3] Nota del revisor: Schonberg escribió este libro a fines de esa década. < <

[4] Nota del revisor: Leopoldo Stokowski falleció el 13 de setiembre de 1977. Por entonces, con 95 años, aún seguía activo como director de orquesta. < <

[5] Nota del revisor: Otto Klemperer falleció en Suiza, el 6 de julio de 1973. < <

1[6] Nota del revisor: Herbert von Karajan falleció en su Salzburgo natal en 1989. Tenía 81 años y seguía plenamente activo. < <

[7] Nota del revisor Charles Munch falleció en Richmond, Virginia (Estados Unidos) en 1968 a los 77 años de edad. < <

[8] Nota del revisor: George Szell falleció en Cleveland (Estados Unidos) el 29 de julio de 1970 a la edad de 73 años. < <

[9] Nota del revisor: Eugene Ormandy (cuyo verdadero nombre era Jenö Blau) falleció en Filadelfia el 12 de marzo de 1985. Tenía 85 años y ya se había retirado de la dirección orquestal. < <

[10] Nota del revisor: William Steinberg falleció el 16 de mayo de 1978 a la edad de 78 años. < <